
ANTON SPRINGER
HANDBUCH
DER
KUNSTGESCHICHTE
III
NEUERE ZEIT
I. TEIL
7. Aufl.
1904

ajh

Lili Östberg 4. Juni 1905.





Tafel I.



Jugendlicher Johannes der Täufer.

Von Donatello. Bemalte Tonbüste im Königl. Museum zu Berlin.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

Handbuch

der

Kunstgeschichte

von

Anton Springer

III

Die Renaissance in Italien

Siebente Auflage, völlig umgearbeitet

von

Adolf Philippi

Mit 319 Abbildungen im Text und 16 Farbendrucktafeln



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1904

Leipzig
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.

Vorwort

Der längst feststehende eigentümliche Wert dieser Abteilung des Springerschen Handbuchs beruht auf seiner meisterhaften Stoffeinteilung, der einleuchtend klaren und dabei markig kurzen Schilderung der Haupterscheinungen und den gut gewählten Beispielen. Diese zu vermehren oder gar den übersichtlichen Bau durch einen Auftrag von fremden Meinungen und polemisierenden Urteilen zu beschweren, konnte nicht meine Absicht sein. Als ich die vierte Auflage (1896), die erste in dem größern Format mit in den Text aufgenommenen Abbildungen, zu bearbeiten hatte (aus besondern Gründen ohne Nennung meines Namens), mußte der Text an vielen Stellen erweitert werden. Die folgenden Auflagen wurden revidiert. In der vorliegenden habe ich wieder, soweit es mir nötig schien, größere Zusätze gemacht, kleinere Änderungen dagegen überall, die Irrtümer und Druckfehler nach Kräften beseitigt und außerdem den Stil nicht durch Verschönerung, sondern durch Vereinfachung der manchmal unnötig pathetischen Ausdrucksweise Springers zu verbessern gesucht. Farbentafeln sind neu hinzugekommen und Abbildungen vielfach ersetzt worden; durch die Verkleinerung wurde so viel Raum für den Text gewonnen, daß die Seitenzahl nicht vermehrt zu werden brauchte.

A. P.



Inhaltsverzeichnis.

A. Niccolo Pisano und Giotto.

B. Das 15. Jahrhundert: Frührenaissance.

C. Das 16. Jahrhundert: Hochrenaissance.

D. Das Kunsthandwerk in der italienischen Renaissance.

Verzeichnis der Farbendrucke.

Berichtigung: Seite 110, Zeile 3 v. o. l. Lippi (das i am Ende ist aus dem Satze gefallen).



A. Niccolo Pisano und Giotto.

Die historische Betrachtung sondert der Deutlichkeit wegen die einzelnen Weltalter scharf und bestimmt ab. In Wirklichkeit fließen aber die Perioden der menschlichen Entwickelung meistens ganz unmerklich ineinander, so daß erst das nachträglich prüfende Auge die trennenden Abschnitte bemerkt. Auch auf dem Gebiete der Kunst vermitteln zahlreiche Übergänge den Stilwechsel und lassen die neue Weise fast unbemerkt aus der alten hervorgehen oder neben dieser auftreten. In anderer Art hängt aber die mittelalterliche Kunst in Deutschland mit der neueren Kunst zusammen, als in Italien. Dort werden zahlreiche gotische Elemente in die Kunst, welche den Namen deutsche Renaissance führt, herübergenommen; in Italien dagegen zeigen sich schon im Mittelalter mannigfache Züge der später als italienische Renaissance gepriesenen Kunst. Die Erklärung dieses Unterschiedes liefern allgemeine historische Tatsachen. Für Italien genügt der Hinweis, daß bereits am Ende der Hohenstaufenzeit der Grund zu den politischen Einrichtungen und zu der nationalen Bildung gelegt wurde, welche seitdem eine stetige Entwickelung erfuhren. Die Städte kamen in die Höhe, der praktische Staatssinn erstarkte, der munizipale Stolz regte sich, die starken Persönlichkeiten gewannen Macht und Ansehen, das Bild der römischen Vorzeit stieg immer deutlicher vor den Augen der Zeitgenossen auf, ihre Phantasie anregend und insbesondere auch bei künstlerischen Versuchen als Muster benutzt.

Seitdem das Kunstleben in Italien wieder reicher zu strömen begann, was im Laufe des 12. Jahrhunderts geschah, wurde, wenn auch langsamer als diesseits der Alpen, Fortschritt an Fortschritt gefügt. Am deutlichsten läßt sich dieser an den oberitalienischen Skulpturwerken verfolgen, wo überhaupt eine frische Kunsttätigkeit sich am frühesten regt. Nimmt man z. B. den Ausgangspunkt von den Reliefs an der Fassade von S. Zeno in Verona, welche Szenen aus dem Alten und Neuen Testamente (Fig. 1), die zwölf Monatsbeschäftigungen und einige Legenden schildern, und schreitet man vorwärts zu den Skulpturen, welche dem Schlusse des 12. (Kreuzabnahme, Fragment eines Kanzelschmuckes, im Dom zu Parma) oder dem Anfange des 13. Jahrhunderts, wie der Taufbrunnen in S. Giovanni in Verona (Fig 2), den Ursprung verdanken, so beobachtet man, wie allmählich ein stärkerer persönlicher Hauch von den Werken ausströmt und auch ein besserer Formensinn zur Geltung gelangt. Den Portalskulpturen in Verona fehlt jegliche Individualität. Sie könnten ebensogut in Deutschland oder Frankreich geschaffen worden sein. Sie erscheinen als die mechanische Übertragung einer Zeichnung in halbrunde Gestalten, ohne daß der trotz der rühmenden Beischriften doch ganz dürftige Meister von den Gesetzen des Reliefstiles eine klare Vorstellung hatte. Auch der im Dom zu Parma aufbewahrten Tafel

(Fig. 3), wahrscheinlich von dem Abkömmling einer Steinmetzverbrüderung aus dem Tale von Antelamo, Benedetto Antelami, 1178 gemeißelt, merkt man im Inhalte und in der Formgebung die Abhängigkeit von älteren Mustern deutlich an. Noch stehen zur Seite des Kreuzes die Figuren der Kirche und der Synagoge, beide in kleinerem Maßstabe, jene durch den Kelch, diese durch die hohepriesterliche Tracht charakterisiert. Noch fällt die Komposition mit der auf Gemälden vollkommen zusammen und ermangelt der eigentlich plastischen Auffassung. Aber in die einzelnen Gestalten, in ihre Haltung und Bewegung ist doch schon eine größere Wahrheit gekommen. Darin überragt den Antelami noch der Meister des erwähnten Taufbrunnens in Verona. Die Gewänder der schlanken Figuren zeigen reichen Faltenwurf, die Bewegungen der Personen eine oft überraschende Richtigkeit und lebendige Kraft. Doch fällt auch hier der Mangel eines Raumsinns, der auf die gleichmäßige Verteilung der Gestalten über die Fläche Bedacht nehmen müßte, und die Unbekanntschaft mit dem eigentlichen Reliefstiel auf.



Fig. 1. Anbetung der Könige. Aus den Reliefskulpturen vom Portal der Kirche S. Zeno in Verona.

In dieser Hinsicht erscheinen die toskanischen Skulpturen bei aller Roheit der Ausführung und Plumpheit der Zeichnung entwickelungsfähiger. Die romanische Architektur gewährte in Toskana den Bildhauern ein minder ergiebiges Feld für ihre Kunst als in der Lombardei. Die Portalskulpturen aus dem 12. Jahrhundert (z. B. in Pistoja) sind nicht umfangreich, von kleinen Dimensionen und dürftigster Arbeit. Dagegen bot der hier beliebte Kanzelschmuck eine günstige Gelegenheit, den plastischen Sinn zu üben und allmählich auszubilden. Seit der Gründung der neuen Mönchsorden, dem Auftreten der Bettel- und Predigermönche, als die Predigt volkstümlich wurde und zu einem selbständigeren Teile des Gottesdienstes erwuchs, kamen die freistehenden, auf Säulen ruhenden Kanzeln auf, welche, mehr in die Mitte des Kirchenschiffes gerückt, den Prediger der Gemeinde näher brachten. Mit Eifer warf sich die Skulptur auf die neue Aufgabe, die Brüstungen der Kanzel mit Reliefs und Figuren zu schmücken. Die regelmäßige Wiederkehr der gleichen Gegenstände der Schilderung (Jugendgeschichte und Leiden



Fig. 2. Taufbrunnen in S. Giovanni zu Verona.

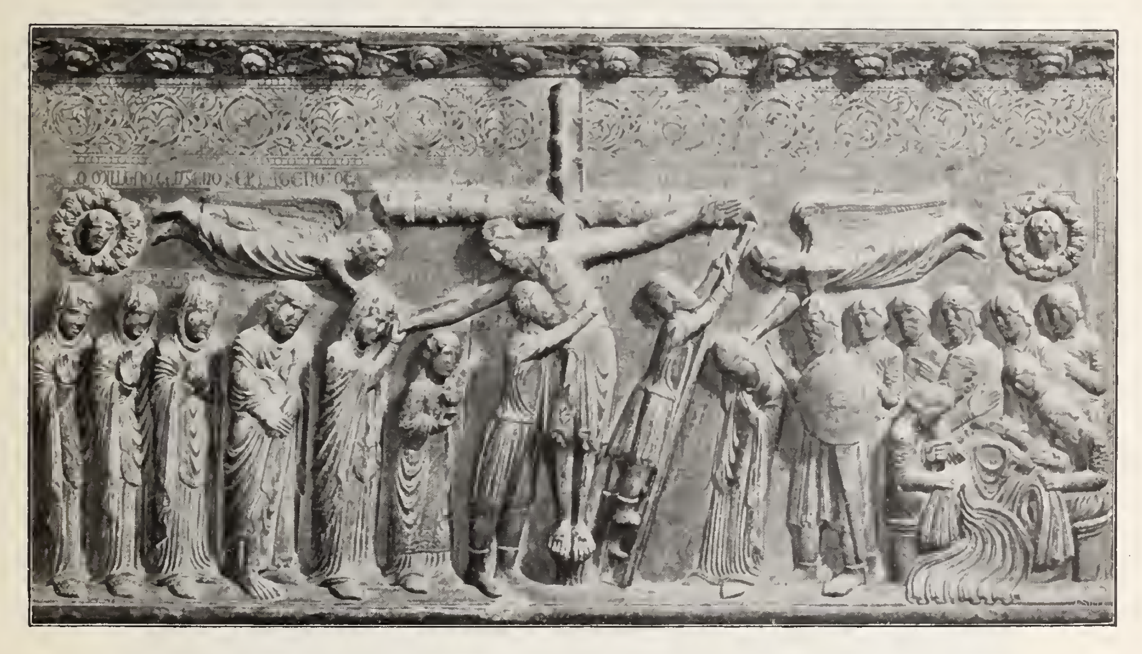


Fig. 3. Kreuzabnahme von B. Antelami im Dom zu Parma.

Christi, das Weltgericht, Propheten, Evangelisten, Engel) bewirkte, daß die Künstler allmählich auf die Form einen größeren Nachdruck legten und diese in der Richtung auf Wahrheit und Lebendigkeit auszubilden strebten. So zeigen die toskanischen Kanzelskulpturen eine Entwickelungsreihe von gewisser Stetigkeit. Von allem Anfange aber offenbarte sich hier im Gegensatze zu Oberitalien eine bessere Kenntnis der plastischen Gesetze. Die Reliefs, die von einer Kanzel der zerstörten Kirche S. Piero Scheraggio nach S. Leonardo in Florenz (Fig 4) übertragen wurden und die um 1250 entstanden sein werden, bekunden leise Versuche, die Gewänder rundlich zu modellieren, die Köpfe in das Profil zu stellen, die Gestalten gleichmäßig vom Grunde abzuheben, Versuche einer Flächendekoration in erhabener Arbeit.

In ähnlicher Weise gehen die Reliefs in S. Michele zu Groppoli (1194) und in S. Bartolommeo in Pistoja (Fig. 5) vor, diese von Meister Guido Bigarelli da Como 1250 geschaffen. Guido da Como übt in Toskana (Lucca, Pisa, Pistoja) vom Beginn des 13. Jahrhunderts an eine besonders wichtige Tätigkeit aus. Vor andern etwa gleichzeitigen Bildhauerarbeiten in Toskana zeichnen sich seine Leistungen durch klare und geschickte Komposition aus. Daß man sich bei fortschreitender Übung noch in romanischer Zeit auch an größere



Fig. 4. Geburt Christi. Relief von der Kanzel in S. Leonardo in Florenz.

statuarische Aufgaben mit gutem Erfolge wagen durfte, lehrt die treffliche Gruppe des h. Martin mit dem Bettler an der Fassade des Domes zu Lucca (Fig. 6). Die Statue dürfte nach der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sein. Man merkt, daß man sich hier in Toskana in der Heimat uralter Kunstübung befindet. Noch fehlt aber die Zucht der Hand, die Fähigkeit, die einzelnen Gestalten feiner und gefälliger durchzubilden. Die Anregungen dazu konnten nicht unmittelbar aus der Natur geholt werden. Denn dann hätten die Naturbilder erst in plastische Formen übertragen werden müssen, was eine längere Schulung des Auges voraussetzt. Näher



Fig. 5. Geburt Christi. Relief von Guido da Como, an der Kanzel in S. Bartolommeo in Pistoja.

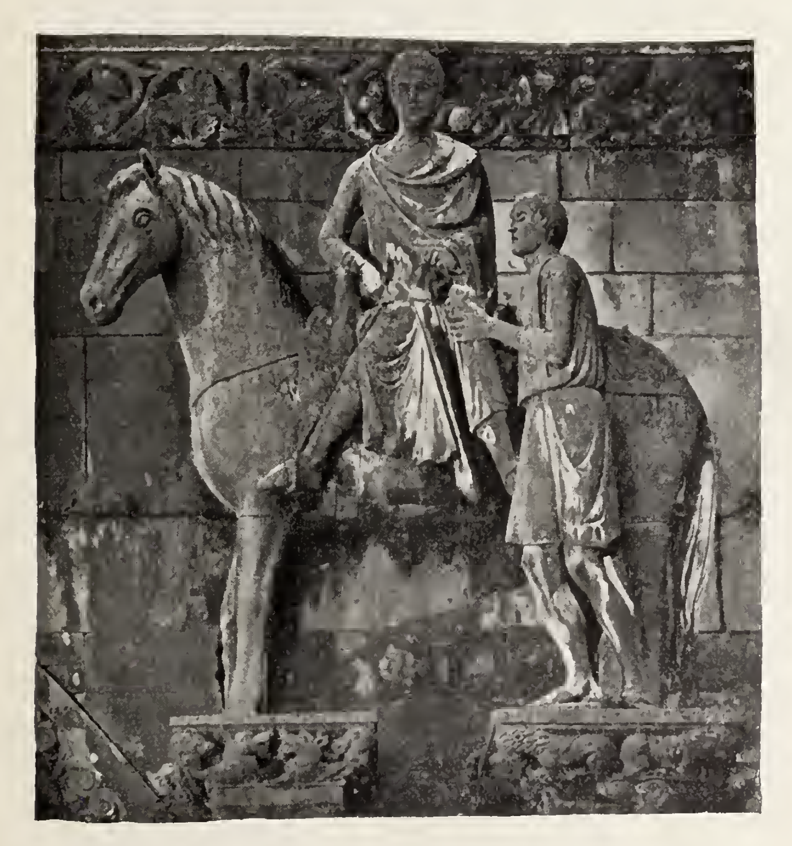


Fig. 6. Der h. Martin. Freigruppe am Dom zu Lucca.

lag es, Kunstwerke selbst als Muster zu benutzen, welche bereits die brauchbaren plastischen Formen boten. So trat die Antike wieder als Lehrmeisterin in den Gesichtskreis der Künstler. Zunächst wurden ihr nur einzelne Figuren abgelauscht und abgeborgt. — Die Reliefs der Verkündigung, Geburt Christi und Anbetung der h. drei Könige, welche aus einer alten Kirche in

Ponte allo Spino bei Siena in den Dom übertragen wurden, zeigen eine genaue Kenntnis der antiken Kunst, insbesondere etruskischer Grabkisten. Sie galten früher für die unmittelbaren Vorstufen der im 13. Jahrhundert auftretenden Richtung, welche in verschiedener Weise sich von antiken Skulpturen die Muster holt. Kunsthistorisch erklärlich werden diese Arbeiten aber erst, seit man sie später ansetzt und in ihnen mit vollem Recht Produkte der Schule des Niccolo Pisano sieht.

An zwei Punkten können wir gleichzeitig die Nachahmung antiker Werke beobachten. Unter Kaiser Friedrich II., dessen Bauliebe eine Reihe leider jetzt völlig verfallener Schlösser in Castel del Monte, Andria, Foggia, Capua u. a. den Ursprung verdankt, fand auch die Skulptur eine weitere Pflege, die antike Kunst, von der Süditalien mannigfache Reste besaß, wieder Beachtung. Den Beweis liefern die in Messina und Brindisi geschlagenen Goldmünzen, die Augustalen, und die Reste des plastischen Schmuckes, mit welchem Friedrich II. 1247 ein Marmortor des befestigten Capua bedachte. Ein anderes Beispiel dieser süditalienischen Plastik bietet ein weiblicher Porträtkopf in Ravello, gewöhnlich als das Bildnis der Sigilgaita Rufolo bezeichnet und auf dem Türbogen (aber nicht ursprünglich) der 1272 errichteten Kanzel aufgestellt. Auf das reine Oval des Kopfes, das wellenförmige, zurückgelegte Haar und die breite Wangenbildung ist bei der Sigilgaita wie bei dem anderen verwandten weiblichen Kopfe aus Scala bei Amalfi im Berliner Museum (Fig. 7) besonders zu achten.



Fig. 7. Porträtbüste. Berliner Museum.

Eine zweite, viel wichtigere Stätte antikisierender Kunstrichtung im 13. Jahrhundert finden wir in Pisa. Hier ist es eine bestimmte Persönlichkeit, auf welche die Betrachtung antiker Skulpturen befruchtend wirkte: Niccolo Pisano. Über seine Lebensschicksale (um 1206 bis nach 1280) und seine künstlerische Erziehung sind wir nicht unterrichtet. Fest steht, daß die Vorbilder, die er vor Augen hatte, in Pisa selbst vorhanden waren und hier von ihm studiert wurden: etruskische Aschenkisten, ein Sarkophag mit Darstellungen der Hippolytossage und eine bacchische Marmorvase. Da in Pisa schon im 12. Jahrhundert eine rege Kunsttätigkeit herrschte, hier außer der Steinskulptur auch der Erzguß geübt wurde, so ist die Vermutung keineswegs grundlos, daß er der heimischen Schule seine Ausbildung verdankt. Das erste und berühmteste Werk Niccolos ist die Kanzel im Baptisterium zu Pisa (Fig. 8). Sieben Säulen tragen die Kanzel, deren Brüstung mit fünf Reliefbildern: Verkündigung und Geburt Christi, Anbetung der Könige (Fig. 9), Darstellung im Tempel, Kreuzigung und Jüngstes Gericht geschmückt ist. Der Gegenstand brachte es mit sich, daß auf den beiden letzten Bildern keine Anklänge an die Antike wahrzunehmen sind. Desto stärker treten sie uns auf den drei ersten Feldern entgegen. Der Künstler hat einzelne Gestalten von antiken Reliefs, ohne sich um ihre ursprüngliche Bedeutung zu kümmern, ganz herübergenommen, einen Bacchuspriester z. B. ohne weiteres in den Hohenpriester bei der Darstellung im Tempel verwandelt, für Kopfbildung und Körperhaltung sich unmittelbar die Vorbilder bei



Fig. 8. Die Kanzel des Baptisteriums zu Pisa von Niccolo Pisano.



Fig. 9. Die h. drei Könige. Von der Kanzel im Baptisterium zu Pisa.

verschiedenen antiken Werken geholt. Doch sind diese Vorbilder mehr für die Zeichnung der Umrisse, als für die Behandlung der inneren Flächen maßgebend gewesen. An der Gestalt und dem Kopfe der Madonna in der Verkündigung und der Geburt, an ihrer Kopftracht (sie ist



Fig. 10. Grabmal des Kardinals de Braye in S. Domenico zu Orvieto.
Von Arnolfo di Cambio.

nach dem Phaedrasarkophag im Camposanto zu Pisa gearbeitet) und an den Pferdeköpfen im Relief der Anbetung wird dieses Verhältnis deutlich sichtbar. Erscheint Niccolo in seinen Pisaner Arbeiten noch unfrei in der Nachahmung antiker Vorbilder und noch befangen in der Gestaltung des Lebens, so zeigt die Kreuzabnahme in der Lünette über dem Seitenportal des Doms zu Lucca den Meister auf der Höhe seiner Kraft. In diesem seinem reifsten Werke kommt sein



Fig. 11. Das Grabmal (Arca) des h. Dominicus in S. Domenico zu Bologna (ohne die krönende Statue).
(Das große Relief über dem Sockel ist von Niccolo Pisano und Fra Guglielmo gearbeitet.)

persönliches Empfinden ungemindert zum Ausdruck. Als ein weiteres Hauptwerk des Meisters gilt die Kanzel im Dome zu Siena, im Aufbau und in dem plastischen Schmucke der Kanzel im Pisaner Baptisterium verwandt. Sie wurde mit Hilfe seiner Schüler Arnolfo di Cambio, Donato und Lapo zwischen 1266 und 68 ausgeführt.

Die Mitwirkung fremder Hände erklärt teilweise den Rücktritt von der antiken Richtung. Dieser wurde aber auch dadurch bedingt, daß die Antike nicht die allgemeine und sichere Grundlage der Künstlerbildung war. Sie tritt zunächst nur episodisch auf. Vereinzelte Werke, deren schöne Formen sein persönliches Gefallen erregten, wurden von Niccolo nachgeahmt. Sobald seine Persönlichkeit in den Hintergrund trat, verlor auch die Antike ihren Einfluß, und es kam die wahre, von der Tradition und Zeitstimmung beherrschte Natur der Künstler wieder mehr zu ihrem Rechte. Diese drängte aber, wie schon das Kreuzigungsrelief Niccolo Pisanos dartut, vornehmlich auf eine scharfe Lebendigkeit und reiche Mannigfaltigkeit in der



Fig. 12. Der heilige Dominicus erweckt einen gestürzten Ritter zum Leben.
Relief vom Grabmal des h. Dominicus zu Bologna. Von Niccolo Pisano und Fra Guglielmo.

Schilderung. Daher werden die Gruppen gehäuft, die Figuren individueller gefaßt und stärker bewegt. Die Madonna in einer Nische über dem Sarkophage des Kardinals de Braye in S. Domenico zu Orvieto, ein Werk des berühmten Architekten Arnolfo di Cambio († 1301), zeigt noch eine gewisse Verwandtschaft mit den Typen Niccolos (Fig. 10), ähnlich wie in den Arbeiten des Dominikanermönches Fra Guglielmo an der Kanzel in S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja und an dem gemeinsam mit Niccolo gemeißelten Sarkophage des h. Dominicus (Arca di S. Domenico) in Bologna die Schule Niccolos, das Studium der Antike anklingt (Fig. 11 u. 12). In der richtigen Abmessung der Figuren und in der ruhigen Anordnung der Gruppen überragt er sogar den Meister.

Aber schon Niccolos Sohn, Giovanni Pisano († nach 1320), betont den energischen Ausdruck und das kraftbewegte Leben in seinen Gestalten fast ausschließlich, selbst auf Kosten der formalen Schönheit. Er lieferte Marmorkanzeln für S. Andrea in Pistoja (1301) und für den Dom in Pisa (1311, achteckig mit sieben Reliefs über einem Mittelpfeiler mit den Gestalten von Glaube, Liebe und Hoffnung; jetzt im Museo Civico in einer falschen Rekonstruktion mit Figuren eines Grabmals Kaiser Heinrichs VII. von Tino di Camaino), und ihre

Reliefs zeigen uns die gleichen Szenen, die schon sein Vater gemeißelt hatte. Aber wie viel leidenschaftlicher treten z. B. im Kindermord (Fig. 13) die einzelnen Personen auf, wie ungleich lebendiger sind alle Bewegungen, wie viel natürlicher die Haltung insbesondere der Nebenfiguren, welche er gern nicht bloß zur Füllung des Raumes, sondern um den Vorgang reicher auszustatten, in die Szene einführt. Durch ihn kommt Affekt in die Handlung. Auch die Madonnenstatuen, sowohl die im Camposanto zu Pisa, wie die andere im Dom zu Prato (Fig. 14) bekunden das Streben, die Lebhaftigkeit des Ausdrucks bis zur Übertreibung zu



Fig. 13. Der bethlehemitische Kindermord.
Relief von der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja. Von Giovanni Pisano.

steigern. Von den besonderen, ihrer Natur am meisten entsprechenden Vorzügen der Plastik, der feineren Durchbildung der Formen, entfernt sich freilich Giovanni in demselben Maße, in welchem er auf dramatische Wirkungen ausgeht. Die Lust und Freude am Erzählen spricht aus der Mehrzahl der Skulpturwerke im 14. Jahrhundert.

Auch die Reliefs, welche die vier Pfeiler der Fassade des Domes zu Orvieto bedecken, legen davon Zeugnis ab. Sie schildern die Schöpfung und den Sündenfall, die prophetischen Verheißungen, das Leben Christi und das jüngste Gericht, fassen also nach mittelalterlicher Gewohnheit die ganze Heilsgeschichte zusammen. Wenig glücklich in der Anordnung, — die Bilder sind stets von Ranken durchflochten — ergötzen sie das Auge durch die frische Lebendigkeit

der Darstellung. Natürlich erscheint die Stellung des schlafenden Adam (Fig. 15), verständlich der ganze Vorgang; in den Auferstehenden des jüngsten Tages (Fig. 16) bemerkt man den Fleiß, mit welchem die nackten Körper wiedergegeben und die mannigfachen Empfindungen des Schreckens und der Freude geschildert werden. Ein wunderbarer, in Italien fast einzig dastehender Figurenschmuck, um 1310 bis 30, über dessen Ursprung, ob pisanisch oder florentinisch, denn sienesisch ist er schwerlich, wir nichts sicheres zu sagen wissen.



Fig. 14. Madonnenstatue im Dom zu Prato. Von Giovanni Pisano.

Die größten Fortschritte machte unter Giottos (s. u. S. 15) bahnbrechendem Einflusse die toskanische Plastik durch Andrea Pisano (den Sohn des Ugolino Nini, 1273—1349), in dessen Bronzereliefs an der Tür des Baptisteriums zu Florenz (Fig. 17), die knappe, geschlossene Form der Komposition, die Kunst, in wenigen Figuren das Wesentliche ganzer Szenen zu verkörpern und die Gruppen geschickt in den gegebenen Räumen anzuordnen, Bewunderung verdient. Die 21 ersten Reliefs des untersten Sockelstreifens am Campanile des Domes beruhen auf einer Arbeitsgemeinschaft Giottos und Andreas, der jedenfalls die Mehrzahl modelliert und ausgeführt hat. Sie weisen die gleichen formalen Vorzüge auf wie die Reliefs des Baptisteriums und fesseln überdies noch durch den Inhalt, welcher uns die mannigfachen menschlichen Künste und Fertigkeiten, wie sie erfunden wurden und getrieben werden, in naiv anschaulicher Weise vor Augen führt. Auf die Erschaffung Adams und Evas folgt das Bild, wie Adam ackert und Eva spinnt, Noah weintrunken schläft; wir sehen sodann den Hirten, Ackersmann, Schiffer, Wagenlenker, den Töpfer, Maler, Bildhauer, Baumeister bei der Arbeit und (später in fünf Tafeln von Luca della Robbia zugesetzt) die Lehrer der freien Künste in ihrer Tätigkeit. Diese Reliefs (Fig. 18) sind eines der ersten Glieder in der Reihe kulturgeschichtlicher Schilderungen, welche in Raffaels Schule von Athen ihren Abschluß und ihre Vollendung finden.

Petrarca hat sich in einem Briefe ziemlich abfällig über die Skulptur seiner Zeit geäußert. Sie tauge schlecht, meint er, zur Pflege der plastischen Kunst. Für die Jahre nach Andreas Tode traf dieses Urteil nicht mehr zu. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bewegt sich die Skulptur in ganz Italien in aufsteigender Linie. Mag man in Florenz, welches noch immer der Hauptsitz der Kunstpflege bleibt, die Reliefs und Statuetten am Tabernakel in Or San Michele, von der Hand Andrea di Cione gen. Orcagna (1359 vollendet), betrachten, oder die Kapitellskulpturen am Dogenpalast in Venedig (Fig. 19), die zwar aus späterer Zeit stammen, aber ganz in der Weise des 14. Jahrhunderts gearbeitet sind, oder das prächtige Grabmal des Caracciolo in S. Giovanni-Carbonara zu Neapel (1433), von Andrea da Firenze, immer gewinnt man den Eindruck einer rüstig fortschreitenden Kunst. Die Maßverhältnisse werden richtiger genommen, die Köpfe lebendiger modelliert,

die Gewandfalten in weicherem Flusse geworfen. Zuweilen überrascht die feine Anmut in den Gesichtszügen, die Zierlichkeit in den Bewegungen. Noch freier würde sich die Skulptur entfaltet haben, wenn nicht der Anschluß an die gotische Architektur hindernd im Wege gewesen wäre. War auch die Abhängigkeit der Skulptur von der architektonischen Umgebung hier nicht so groß wie im Norden, so empfand doch der Raumsinn in den Spitzbogenfeldern, den



Fig. 15. Erschaffung des Weibes. Relief am Dom zu Orvieto.



Fig. 16. Von dem Relief der Auferstehung am Dom zu Orvieto.

schmalen Tabernakeln u. s. w. beengende Schranken. An den gotischen Bauten ist ferner die Skulptur vorwiegend auf eine dekorative Wirkung angewiesen. Dadurch kam das Hauptziel der Bildhauer, die naturfrische, kräftige Auffassung der menschlichen Gestalten, nicht zu voller Geltung. Erst eine Änderung des Baustils konnte hier Wandel schaffen. Rüstig arbeitete die italienische Kunst daran, die architektonischen Hindernisse zu beseitigen. Wenig bekümmert



Fig. 17. Enthauptung Johannes des Täufers. Von Andrea Pisano.
Relief an der südlichen Tür des Baptisteriums zu Florenz.

um die strenge Einheit des Bausystems, formt sie einzelne Glieder für den plastischen Schmuck günstiger. Es ist bezeichnend, daß an den dekorativen Teilen der gotischen Dome zuerst der neue Stil zum Durchbruch gelangt. Die Einfassung der zweiten Südtür des Domes zu



Fig. 18. Ackerbau und Bildhauerei. Reliefs am Campanile in Florenz. Von Andrea Pisano.

Florenz (Fig. 20), ein Werk des Piero Tedesco, vom Schlusse des 14. Jahrhunderts, kündigt in dem freien Linienschwunge, den nackten Knäblein zwischen den Ranken, die Kunstweise, welche im folgenden Zeitalter zur Herrschaft gelangt, unmittelbar an.



Fig. 19. Das Urteil Salomos.
Gruppe an einem Kapitell des Dogenpalastes in Venedig.

Der Entwickelung der toskanischen Skulptur im 14. Jahrhundert geht die stetige Ausbildung der Malerei zur Seite. Beide Künste greifen vielfach ineinander und üben wechselseitigen Einfluß. Während am Ende des Jahrhunderts die Skulptur die Führerrolle übernimmt, steht am Anfange desselben die Malerei entschieden an der Spitze und drückt auch der gleichzeitigen Skulptur (Giovanni und Andrea Pisano) ihr Gepräge auf.

Diese hervorragende Stellung verdankt die Malerei der Tätigkeit Giottos, des ältesten Künstlers Italiens, an dessen Namen sich wahrer Weltruhm knüpft. Über den Zustand der Malerei in Toskana vor seiner Zeit geben uns nur wenige Denkmäler Aufschluß. Wir lernen aus ihnen die gewöhnlich byzantinische oder griechische Manier genannte Malerei kennen, die wohl noch altchristliche Tradition fortsetzt, meist handwerksmäßig und mechanisch geübt wird,



Fig. 20. Relief von dem zweiten Südportal des Domes in Florenz. Von Piero Tedesco.

manchmal aber eindrucksvolle Andachtsbilder hervorzubringen vermag. Die beiden hervorragendsten Werke dieser ausklingenden altchristlichen Malerei aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts sind die Madonna von Guido da Siena, aus S. Domenico, jetzt im Palazzo Pubblico in Siena, und das Kruzifix von Giunta in S. Ranieri in Pisa. Auch der von Dante gerühmte florentiner Maler Cimabue (bis gegen 1302) gehört dieser absterbenden Kunstrichtung an. Vasari freilich (der Maler Giorgio Vasari aus Arezzo schrieb um die Mitte des 16. Jahrhunderts Biographien der berühmtesten Künstler, die noch heutzutage die Hauptquelle unserer Kunde bilden) nennt Cimabue, den er auch als Lehrer des Giotto einführt, den Neuerer der Kunst, der mit der griechischen Manier brach. Diese Rolle hat Cimabue aber nicht gespielt; nach dem wenigen, was wir von ihm wissen, steckt er noch ganz in der Tradition der älteren Richtung. Zwei Madonnenbilder werden ihm, auch diese nicht unwidersprochen, zugewiesen, die auf Holz gemalte Madonna in S. Maria Novella in Florenz (eine Stiftung der Rucellai, Fig. 21) und die minder gelungene in der florentiner Akademie. Auch in der Mosaikkunst war Cimabue heimisch.

Die Befreiung von den Fesseln der älteren Kunstübung bewirkte Giotto di Bondone (um 1266—1337), der zu der Rolle eines Führers der Kunst seines Jahrhunderts auch durch den äußeren Umstand befähigt war, daß er beinahe ganz Italien, von Padua bis Neapel durchwanderte und überall durch seine Werke die neue Lehre predigte. Giotto schildert die Ereignisse der Bibel und der Legende, wie sie sich in seinem Geiste widerspiegeln. Er tritt gleichsam als unmittelbarer Zuschauer auf; daher begnügt er sich nicht mit der Wiedergabe der nackten Tat, sondern führt uns auch die Eindrücke, welche die Umgebung des Helden von jener empfängt, vor die Augen. Rede und Gegenrede scheinen gewechselt zu werden. Die dargestellten Menschen handeln nicht für den Betrachter des Bildes, sprechen nicht aus dem Bilde heraus. Sie leben vielmehr und handeln nur für sich in ihrer Welt. So begrüßen wir in Giottos Schöpfungen vielverheißende Anfänge einer dramatischen Aktion. Die Schilderungen gewinnen dadurch innere Wahrheit; wir sehen nicht bloß die äußeren Bewegungen der handelnden Personen, sondern auch die Beweggründe ihres Handelns. Die Seelenstimmung und der Charakter kommen zu deutlichem Ausdrucke. Während Cimabue nur erst die Einzelgestalten zu ändern wagt, liegt bei Giotto gerade in der Gesamtauffassung das Neue und Epochemachende seines künstlerischen Wirkens. Giotto gebietet nicht über eine große Mannigfaltigkeit von Gestalten, seine Naturbeobachtung umfaßt keinen weiten Kreis. Er wiederholt sich in den Köpfen, zeichnet die Gewänder meistens nach einer immer wiederkehrenden Regel, hat für die Darstellung von Tieren und Bäumen, für die landschaftlichen Hintergründe noch kein offenes Auge.

Ein und derselbe Typus, man möchte sagen die gleiche Rasse, kehrt regelmäßig in seinen Bildern wieder. Man erkennt die giottesken Köpfe leicht an der geraden Stirn, den langgeschlitzten Augen, den starken Augenbrauen, dem halb herabgezogenen oberen Augenlide, der eingezogenen Nasenwurzel, dem scharfen Nasenrücken, der breiten Wangenlinie, dem kräftigen Kinn. Ebenso sind alle Gewänder beinahe in der gleichen Weise angelegt, mit großen Flächen namentlich auf dem Rücken, dagegen



Fig. 21. Madonna Rucellai. Von Cimabue. Florenz, S. Maria Novella.

unter den Armen stark gebauscht. Bei den Frauen fällt der hochgegürtete Rock in geraden schmalen Falten bis an die Füße herab. Selten kann man seinen Gestalten Anmut und Schönheit zusprechen. Dafür glauben wir aber an ihr Tun und Treiben und sind überzeugt, daß sie mit ganzer Seele bei der Handlung sind und durch ihre Bewegungen, ihre Gebärden treu ihre inneren Empfindungen wiedergeben. Die Kunst zu erzählen wurde durch Giotto erst wieder zum Leben erweckt. So erklärt sich sein Einfluß auf das ganze Jahrhundert, zumal da er auch über einen ausgebildeten Raumsinn gebot, die Gruppen auf der gegebenen Fläche gut

anzuordnen, sowie einen größeren Bilderkreis zu gliedern und ihn mit der architektonischen Umgebung in Einklang zu bringen verstand.

Die Wandmalerei, welche überhaupt in Italien bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts eine weit größere Bedeutung hat als die Tafelmalerei, muß als architektonischer Schmuck aufgefaßt werden, und wie sie äußerlich mit der Architektur zusammenhängt, so unterwirft sie sich auch in Bezug auf Anordnung und Gruppierung architektonischen Gesetzen. Sie läßt in der Komposition die Linien der architektonischen Einrahmung anklingen und hält die Regeln der Symmetrie, der Übereinstimmung der entsprechenden Flächenteile aufrecht. In allen diesen



Fig. 22. Joachim kommt zu den Hirten. Von Giotto. Padua, Cappella dell' Arena.

Dingen wurde Giotto ein fruchtbarer Meister. Daß er aber auch als Dombaumeister den Campanile gründete und an dessen Reliefs einen Teil der Bildhauerarbeit leistete (S. 12), förderte nicht wenig seine persönliche Entwickelung. Folgenreich war auch das Aufkommen neuer Gegenstände der Darstellung. Die Legende des h. Franciscus von Assisi fesselte die Phantasie des italienischen Volkes mindestens in gleichem Maße wie die biblischen Geschichten und wurde im 14. Jahrhundert mit Vorliebe auch von Malern geschildert. Hier gab es aber keine künstlerische Überlieferung, welche mechanisch wiederholt werden konnte; die Maler mußten vielmehr ihre Erfindungskraft anstrengen, die Szenen selbständig verkörpern. Das kam nun auch den biblischen Bildern zu gute. Sie wurden gleichfalls der Gegenwart näher gerückt und mit einer

Fülle lebendiger, der unmittelbaren Umgebung entlehnter Züge ausgestattet. Namentlich die Passionsgeschichte hat an dramatischer Kraft, an pathetischer Stärke gewonnen.

An den Bildern aus dem Leben des h. Franciscus erprobte sich auch Giottos Kunst; in Assisi, wo er seine Laufbahn begann, haben wir auch die Geburtsstätte seines Stiles, welcher bis auf Raffael immer höher entwickelt wurde, zu begrüßen. Außer Assisi waren Padua und Florenz die Hauptstätten seiner Wirksamkeit. Zu großem Vorteile gereichte es ihm, wie so manchem seiner Kunstgenossen, daß er sich in die einzelnen Darstellungskreise durch ihre wieder=



Fig. 23. Beweinung Christi. Von Giotto. Padua, Cappella dell' Arena.

holte Verkörperung förmlich einleben konnte. Blieben auch die Grundzüge der Komposition unangetastet, so wurden doch die Einzelheiten mit größerer Überlegung ausgearbeitet und das Ganze wurde in einen festeren Zusammenhang gebracht. Die Szenen aus dem Leben des h. Franciscus, in der Oberkirche zu Assisi, von denen er wenigstens einen Teil in jungen Jahren gemalt hat, schilderte er noch einmal nach seiner Rückkehr aus Padua in der Kapelle Bardi in S. Croce zu Florenz.

Dem Leben Christi hat er sowohl in der Unterkirche zu Assisi, wie in der Kapelle dell' Arena zu Padua einen reichen Bilderkreis gewidmet. Die vor 1306, als auch Dante sich in Padua aufhielt, hier geschaffenen Wandgemälde eignen sich sowohl wegen ihres Umfanges

(38 Bilder) wie wegen ihrer guten Erhaltung vortrefflich, um Giottos künstlerische Natur kennen zu lernen. Beinahe jedes Bild legt Zeugnis dafür ab, wie deutlich Giotto den Anteil jeder Person an der Handlung zu bestimmen, wie sicher er ihre inneren Bewegungen zu zeichnen weiß. Kummervoll und stillbetrübt wandelt der vom Priester zurückgewiesene Joachim auf das Feld zu den Hirten hinaus (Fig. 22). Innige Zärtlichkeit spricht aus seiner Haltung, wie er unter der goldenen Pforte seine Gattin umarmt, und ebenso eindringlich äußert sich die Freund-



Fig. 24. Gastmahl des Herodes. Von Giotto. Florenz, S. Croce.

schaft der beiden Frauen in der „Heimsuchung" (siehe die Farbentafel). Sehnsüchtig streckt die Mutter dem neugeborenen Kinde die Arme entgegen, das ihr frisch gewickelt von der Wärterin entgegengebracht wird, während andere Frauen den Geschäften der Wochenstube eifrig obliegen. Die allgemeinen Umrisse waren hier und in den meisten anderen Szenen durch die Überlieferung gegeben. Leben in die Komposition hat erst Giotto, ohne daß er viel an der Gruppierung und Stellung der Figuren änderte, durch die wahren Bewegungen, das sprechende Gebärdenspiel und einzelne der Natur abgelauschte Züge gebracht. Wie sinnig ist z. B. in dem Tempelgange

der Maria der Gedanke, daß er das schüchterne Kind, leise von der Mutter unterstützt, halb die Treppe hinaufgeschoben, darstellt. Auch an Versuchen lebensvoller Charakteristik fehlt es nicht. Den Kellermeister bei der Hochzeit zu Kana stattet er mit einem Schmerbauche aus, dem Judas, der sich von dem Hohenpriester erkaufen läßt, gibt er ein rechtes Galgengesicht. Ebenso haben die Personifikationen der Tugenden und Laster an den Wandsockeln (grau in grau gemalt)



Fig. 25. Der h. Benedikt prophezeit dem Totila sein Ende. Von den Wandgemälden Spinellos in S. Miniato bei Florenz.

volles Leben empfangen und drücken in der Tat anschaulich das aus, was die Beischriften verkünden. Großartig ist endlich sein Pathos in der Schilderung des Leidens Christi, insbesondere in der Klage um den Toten (Fig. 23) und in der Kreuzigung. Mit wahrhaft elementarer Gewalt brechen die in den Lüften fliegenden Engel in Schmerz und Verzweiflung aus. Sie reißen das Gewand von der Brust, schlagen die Arme auseinander, kreuzen die Hände, sind so

ganz bei der Sache und so ehrlich in ihrer Teilnahme, daß man darüber die wenig anmutigen Engelsköpfe und die ungeschickte Flugbewegung völlig vergißt. Die gleichen Vorzüge der Phantasie Giottos, die lebendige Erzählung und klare Motivierung der Seelenvorgänge, lernt man auch in den Fresken kennen, welche die beiden Chorkapellen in S. Croce zu Florenz schmücken. In der Kapelle Bardi schilderte er das Leben des h. Franciscus, in der Kapelle Peruzzi malte er Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers (Fig. 25) und des Evangelisten.

Giotto stand bei seinen Zeitgenossen mit Recht in hohem Ansehen. Die alten Novellisten wissen von ihm eine Fülle von charakteristischen Zügen und Anekdoten zu berichten, so daß seine Persönlichkeit auch bei der Nachwelt in hellem Lichte strahlt. Drei Menschenalter hindurch beherrschte er die florentiner Kunst. Seine zahlreichen Schüler und Nachfolger hatten vollauf zu tun, das von ihm Errungene festzuhalten und nach den verschiedenen Richtungen hin aus-



Fig. 26. Papst Alexanders Heimkehr nach Rom. Von den Wandgemälden Spinellos im Pal. Pubblico zu Siena.

zunutzen. Ihre Namen und viele ihrer Werke sind wohlbekannt. Zu den tüchtigsten zählen Taddeo Gaddi († 1366) und dessen Sohn Agnolo Gaddi († 1396), Tommaso di Stefano gen. Giottino (lebte noch 1369), Bernardo Daddi, Giovanni da Milano, Andrea di Cione gen. Orcagna († 1368) und sein Bruder Leonardo, Spinello Aretino († 1410), Niccolo di Pietro (Gerini) und andere. Sie sind der Mehrzahl nach gut geschulte Meister und haben zuweilen besondere Vorzüge. So überragt Orcagna in seinem Paradiesbilde in der Kapelle Strozzi (S. Maria Novella) die Genossen in der Wiedergabe anmutiger Frauen, so ist der formgewandte Spinello, der unter anderem in S. Miniato bei Florenz das Leben des h. Benedikt (Fig. 25) und im Pal. Pubblico zu Siena Szenen aus dem Leben Papst Alexanders III. (Fig. 26) malte, ein lebendiger Erzähler. Ein frischer Hauch, wie er aus naiven Chroniken weht, entströmt auch diesen Schilderungen. Über Giotto kommt aber im wesentlichen kein Maler des 14. Jahrhunderts hinaus. Es ist bezeichnend und trifft den Kern der Sache, daß man

alle florentiner Künstler des „Trecento" als giotteske Schule in der Kunstgeschichte zusammenfaßt. Von Giotto haben alle das Beste.

Bei dem großen Einflusse, welchen die beiden Orden der Franziskaner und Dominikaner auf die Kunsttätigkeit Italiens im 14. Jahrhundert gewannen, kann es nicht wunder nehmen, daß auch die in beiden Orden gepflegten Gedankenkreise unter den Malern Eingang fanden, zumal da sie mit der allgemeinen Richtung der Phantasie zusammenstimmten. Schon Dantes göttliche Komödie gewährt der Allegorie einen weiten Raum. Auch in den Dichtungen, welche aus dem Schoße des Franziskanerordens hervorgingen, spielt die Allegorie eine bedeutende Rolle.



Fig. 27. Die Armut vermählt sich mit dem h. Franciscus. Von den Wandmalereien Giottos in der Unterkirche zu Assisi.

Sie atmet aber hier natürlich und poetisch, während sich den allegorischen Vorstellungen, welche der Dominikanerorden pflegte, ein lehrhaftes Element stärker beimischt. Schon Giotto hatte in der Unterkirche zu Assisi die Ordensgelübde der Keuschheit, der Armut und des Gehorsams in allegorischen Schilderungen verherrlicht und, soweit es der Gegenstand gestattete, vornehmlich durch eingestreute Episoden die Vorgänge lebensvoll zu gestalten versucht. In dem Bilde der Armut z. B. fesseln außer der mit Recht herb und leidend gefaßten Figur der Frau Armut, welche von Christus mit dem h. Franciscus vermählt wird (Fig. 27), die Knaben, welche nach der Armut schlagen und werfen, der Falkenjäger und der Geizhals, die bei ihrem Trotze verharren, unwillkürlich den Blick des Beschauers. Eine noch breitere, aber zugleich trockenere



Fig. 28. Von dem Gemälde an der Ostwand der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz.



Fig. 29. Der Triumph des Todes. Wandgemälde im Camposanto in Pisa.





Die Heimsuchung.

Schranktafel aus der Sakristei von S. Croce in der Akademie, von Taddeo Gaddi, früher Giotto zugeschrieben.

DREIFARBENDRUCK VON FR. RICHTER, LEIPZIG.



allegorische Darstellung, nach den Lehren des heiligen Thomas von Aquino, des Hauptheiligen der Dominikanermönche, befindet sich in der sog. Spanischen Kapelle im Kreuzgange des Klosters S. Maria Novella zu Florenz. Das große Wandbild an der Ostseite der Kapelle zeigt uns zunächst die irdische Kirche, Papst und Kaiser mit ihrem Gefolge und die gläubige Gemeinde, von Hunden (domini canes) bewacht (Fig. 28). Die Predigt und die Bekehrung, die Abwehr der Ketzer (Hunde überfallen Füchse) sind der Gegenstand der Schilderung auf der rechten unteren Hälfte des Bildes, während darüber die im Frieden der Kirche lebende Menschheit den fröh=



Fig. 30. Thronende Madonna (Majestas). Von Duccio. Siena, Dom.

lichen Reigen anstimmt. Sie hat die Versuchungen der weltlichen Lust und der Sünde (durch die geigespielende Frau, den Mann mit dem Falken, die Frau mit dem Schoßhunde angedeutet) überwunden, dem beschaulichen Leben (durch den nachdenkenden Mann symbolisiert) sich gewidmet und schreitet auf dem Wege nach dem Paradiese. An der Altarseite ist das Leben Christi, von der Kreuztragung bis zur Himmelfahrt, gemalt, die einzelnen Szenen nicht gesondert, sondern nach der Sitte der nordischen Kunst durch einen gemeinsamen landschaftlichen Hintergrund ver= bunden. Die Westwand endlich führt uns den Triumph des Thomas von Aquino vor die Augen. Der Heilige sitzt, von Engeln umschwebt, von Evangelisten und Propheten umgeben, auf einem Throne als Sieger über die Hauptketzer, welche als Unterworfene zu seinen Füßen liegen. In einer unteren Reihe, in gotischem Chorgestühl, sind die christlichen Tugenden und Wissenschaften,

durch historische Persönlichkeiten und (weibliche) allegorische Figuren vertreten, dargestellt. Vasari hat das Verdienst der Erfindung dieser Fresken dem Prior des Dominikanerklosters zugeschrieben. Man sieht es den Bildern auch deutlich genug an, daß die Künstler sich nur mühsam in den spröden Gedankenkreis hineingelebt haben. Das Werk hat ein erhebliches kulturgeschichtliches Interesse, als künstlerische Schöpfung steht es aber hinter den einfachen biblischen und legendarischen Erzählungen beträchtlich zurück.



Fig. 31. Majestas (mittlerer Teil). Von Simone Martini. Siena, Pal. Pubblico.

Ein ungleich anziehenderes allegorisches Bild, von wirklicher Poesie erfüllt, gewährt der Triumph des Todes im Camposonto zu Pisa. Zahlreiche Maler haben hier seit 1351 die Wände mit biblischen Geschichten und legendarischen Erzählungen geschmückt, ohne das Werk zu vollenden. Es empfing erst im 15. Jahrhundert durch Benozzo Gozzoli seinen Abschluß. Mit Namen kennen wir nur die jüngeren Maler, die nach einem 1369 aufgestellten Plan nach einander berufen wurden: Francesco da Volterra (Hiob 1371), Andrea da Firenze 1376 und Antonio Veneziano 1386 (Geschichte des h. Rainer), Pietro di Puccio (1389 Genesisbilder); erst 1469—85 folgte Benozzo Gozzoli. Von wem die weit bedeutenderen älteren Bilder (seit 1351) herrühren: die Trilogie Triumph des Todes, Gericht und Hölle, sowie

das Leben der Einsiedler in der Thebais, wissen wir nicht. Sie können sehr wohl unter der Leitung eines Meisters entstanden sein und zeigen uns eine sienesische mit florentinischen Einflüssen gekreuzte Kunstweise, die sich in den Eigenschaften keines der uns bekannten großen Maler völlig wiederfindet; *Andrea Orcagna*, den Vasari nennt, ist ebenso unmöglich wie die neuerdings vorgeschlagenen *Lorenzetti* aus Siena, *Bernardo Daddi* aus Florenz und *Francesco Traini* aus Pisa. Der Triumph des Todes (Fig. 29) ragt nach Inhalt und künstlerischer Form hervor. Die Gegensätze weltlicher Lust und friedlich abgezogenen Lebens, das Eingreifen des Todes in die Kreise fröhlichen Genusses, seine dämonische Gewalt werden in dem Bilde versinnlicht. Der heiteren Gesellschaft, die sich im Vordergrunde rechts bei Saitenspiel ergötzt, naht plötzlich das Sensenweib. Was ihr bevorsteht, zeigt die Gruppe in der Mitte,



Fig. 32. Guidoriccio Fogliani. Von Simone Martini. Siena. Pal. Pubblico.

wo über die Toten Gericht gehalten wird. Nur über die Glücklichen, Lebenslustigen übt der Tod seine Gewalt, die Armen und Elenden rufen ihn ungehört. Links im Vordergrunde stößt eine glänzende Reiterschar plötzlich auf Gerippe in Särgen und erblickt hier Spiegelbilder der eigenen Zukunft. Erschrocken wendet sie sich ab, während die Einsiedler, die Vertreter des beschaulichen Lebens, ruhig und unbesorgt über ihr Schicksal, friedlich ihren Beschäftigungen nachgehen. Der Kampf zwischen Engeln und Teufeln um die Seelen der Abgeschiedenen in den Lüften schließt die Szene ab.

Siena hatte in dem oben erwähnten (S. 16) Guido da Siena einen Meister hervorgebracht, der schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts die übrigen und auch die etwas späteren Maler Toskanas künstlerisch überragt. Im weiteren Verlaufe des 13. Jahrhunderts hält man aber in Siena zäher an der eingewurzelten Tradition fest, als namentlich in Florenz,

und der mehr rückschauende Charakter der sieneser Kunst drückt ihre Bedeutung unter die der gleichzeitigen florentiner Malerei herab. An der Spitze der altsieneser Schule steht Duccio di Buoninsegna, ein jüngerer Zeitgenosse Cimabues, von 1285 bis 1320 tätig. Sein Hauptwerk war der in feierlicher Prozession unter Trompeten- und Paukenschall 1311 nach dem Dome übergeführte Altar, welcher jetzt nicht mehr ganz vollständig in der Opera des Doms zu Siena bewahrt wird. Die Vorderseite stellt eine thronende Madonna oder sog. Majestas (Fig. 30) in mächtiger Größe dar, von Engeln und Heiligen umgeben; die Rückseite erzählt auf 26 kleineren Tafeln die Leidensgeschichte Christi. Eine Altarstaffel (Predella) ergänzt die Schilderung des Lebens Christi durch Szenen aus der Zeit vor und nach der Passion, ebenfalls auf kleinen Tafeln. Die Stärke und Schwäche der Schule von Siena klingt bereits in Duccios Werke deutlich an. Ist auch die Komposition des Marienbildes nicht sein Eigentum, diese vielmehr wie die technische, an die Miniaturen erinnernde Ausführung (grünliche Untermalung mit aufgetupften, später sorgsam vertriebenen Lichtern) in den Grenzen alter Überlieferung gehalten, so verstand er doch durch eine leichte Wendung des Kopfes, durch innigeren Ausdruck die Gestalten neu zu beleben. Besonders die über die Brüstung des Thrones andächtig lauschenden Engel zeigen den Sinn für die anmutige Einzelerscheinung feiner ausgebildet, als dies bei Cimabue der Fall ist. Das milde, oft feierlich gestimmte Wesen, welches auch auf die Färbung Einfluß übt, bleibt Eigentum der sieneser Schule. Aber auch die Schwäche Duccios, die geringere Erzählungskunst, vererbt sich auf die folgenden Geschlechter. In der Schilderung der Passion bleibt Duccio gegen Giotto weit zurück. Er hatte nicht die kraftvolle Persönlichkeit des Florentiners; ihm mangelten aber auch die Anregungen, welche das kampfreiche florentiner Leben der künstlerischen Phantasie gewährte. Am besten gelingt ihm die Schilderung wehmütiger Frauen und von stillem Schmerze erfüllter Gruppen, wie z. B. in dem Predellabilde des großen Altars, welches die Grablegung Mariä schildert.



Fig. 33. Pax. Aus der Darstellung des guten Regiments von Ambrogio Lorenzetti. Siena, Pal. Pubblico.

Die gleichen Eigenschaften, nur mit gesteigertem Verständnis der Naturformen, lesen wir auch aus den Werken des Simone Martini (um 1284—1344) heraus, welcher von Petrarca mit Giotto zusammen an die Spitze der italienischen Malerei gestellt wurde, sich überhaupt der warmen Freundschaft des großen Sonettendichters erfreute. Er dankte dem Gönner durch die Ausschmückung von dessen Handexemplar Virgils mit einem Titelbilde. Doch gibt diese Miniatur (Ambrosiana in Mailand) nur einen mäßigen Begriff von Simones Kunst. Ähnlich wie in Giotto war er in verschiedenen Städten Italiens, in Neapel, Assisi (Leben des h. Martinus

in der Unterkirche) tätig; sein Leben selbst beschloß er in Avignon, wo noch mannigfache Fresken auf ihn zurückgeführt werden. In seiner Vaterstadt Siena besitzt der Palazzo Pubblico die hervorragendsten Werke seiner Hand: außer dem Reiterporträt des Feldherrn Guidoriccio Fogliani, des Siegers über die Florentiner (Fig. 32), die große Majestas im Ratssaale (Fig. 31). Auf einem gotischen Stuhle thront die Madonna mit dem aufrechtstehenden Christkinde im Arm, umgeben von Heiligen, deren acht einen Baldachin über ihr halten, und von Engeln, welche knieend Blumenkörbe überreichen. Hier fesseln gleichfalls die stillanmutigen Frauen- und Engelsgestalten das Auge am meisten; doch darf man darüber nicht den Fortschritt in der räumlichen Anordnung, die leisen Anfänge einer freieren Gruppierung übersehen. Aber auch



Fig. 34. Martyrium des h. Georg. Von Altichieri da Zevio. Padua, Kap. S. Felice im Santo.

nachdem bei dem nächstfolgenden Geschlechte die erzählende Malerei eine eifrige Pflege gefunden hatte, blieb die Vorliebe für einfache Madonnenschilderungen bestehen. Diese Darstellungen gewannen mehr durch die gesteigerte Lebendigkeit, als die großen erzählenden Wandgemälde durch die feinere Beseelung der Einzelgestalten. Die thronende Madonna mit Engeln in der Uffizigalerie, von Pietro Lorenzetti († um 1350), welcher mit seinem Bruder Ambrogio (1345 zuletzt erwähnt) den besten Malern Sienas beigezählt wird, und dessen thronende Madonna in der Galerie zu Siena, gehören zu den schönsten Leistungen des 14. Jahrhunderts. Das gleiche kann man nicht von den Wandgemälden behaupten, welche Ambrogio im Palazzo Pubblico zu Siena ausführte. Schon das Übermaß der allegorischen Beziehungen schwächt den künstlerischen Eindruck. Die Allegorie, in Florenz und Pisa zur Erläuterung religiöser Vorstellungen verwendet, wird hier in den Dienst der Politik gestellt. In drei großen Wandbildern schilderte

Ambrogio das gute und schlechte Regiment. Die Stadt Siena, durch einen greisen Herrscher mit Szepter und Stadtschild symbolisiert, erscheint auf dem einen Bilde in Begleitung der Tugenden, welche dem gesitteten Leben vorstehen sollen, besonders anmutig die Gestalt der Friedfertigkeit „Pax" (Fig. 33). Gefangene werden rechts vorgeführt, links schreiten die städtischen Bürger, mit einer Schnur in den Händen, die von der Gestalt der Concordia festgehalten wird und bis zur Personifikation der Stadt Siena reicht. Über der Figur der Concordia thront die Gerechtigkeit mit zwei Engeln, welche Lohn und Strafe austeilen, über der Justitia schwebt die Weisheit. Von dieser geht das Band aus, welches die guten Bürger Sienas vereinigt. Mit der Erfindung der schwerfälligen, durch Verse deutlich gemachten Allegorie hatte der Künstler nichts zu tun; seine Meisterschaft bewährte er in den Einzelgestalten der durch Ebenmaß, Anmut und Würde ausgezeichneten Tugenden, insbesondere des Friedens und der Gerechtigkeit. Die Fragmente der Fresken namentlich einer Kreuzigung mit überlebensgroßen Figuren in S. Francesco in Siena gehören gleichfalls dem Ambrogio und weisen auf den Einfluß Giottos auch in der Sieneser Schule hin. Wie lange sich die überlieferte Richtung in Siena erhielt, offenbaren die Wandgemälde des Taddeo di Bartolo († 1422) in der Kapelle des Palazzo Pubblico, auf denen einige Vorgänge aus dem Leben der Maria und namentlich ihr Tod, ihre Bestattung und ihre Himmelfahrt ganz im alten Stil geschildert wird.

Vom Fuße der Alpen bis nach Sizilien hinunter waren Maler im 14. Jahrhundert eifrig beschäftigt. In einzelnen Schulen, z. B. der altumbrischen, entdecken wir schon jetzt die Keime zu den eigentümlichen Blüten, welche die Malerei hier später trieb. In Rom wurde noch im Anfange des 14. Jahrhunderts die Mosaikmalerei (Tribuna in S. Maria Trastevere, Fassade von S. M. Maggiore) erfolgreich geübt. Einzelne Künstler erfreuten sich weiten Ruhmes. Die Übersiedelung der Päpste nach Avignon 1309 brachte aber die künstlerische Tätigkeit ins Stocken und raubte der Malerei die Möglichkeit stetiger Entwickelung. Bedeutsam erscheint ihr Aufschwung nur dort, wo sie sich an Giotto anlehnte. Das ist in Padua der Fall. Altichieri da Zevio aus Verona begann 1376 die Kapelle S. Felice im Santo mit Fresken zu schmücken und setzte das Werk hier und in der Kapelle S. Giorgio in Gemeinschaft mit einem gewissen Jacopo d'Avanzo fort. Gegenstand der Schilderung war das Leben Christi, die Legende der Heiligen Jacobus, Georg (Fig. 34), Lucia und Katharina. Die Künstler kommen Giotto im Verständnis der Bewegungen und des Ausdruckes und in der Kunst lebendiger Schilderung ganz nahe, überragen aber ihn, wie alle Zeitgenossen, durch die Schönheit und Kraft der Färbung. Ob sich hier vielleicht schon die koloristische Richtung vorbereitete, welche nachmals in Oberitalien ihre beste Heimat fand?



B. Das 15. Jahrhundert: Frührenaissance.

1. Architektur.

Auf dem Umwege über Frankreich empfingen wir den Taufnamen für das glänzendste Zeitalter der italienischen Kunst. Doch verstanden die Italiener unter dem „rinascimento" zunächst nur den allgemeinen Aufschwung der Kunst im Gegensatze zum barbarischen Mittelalter, während wir mit der „Renaissance" einen besonderen Nebenbegriff verknüpfen, an die Wiedergeburt der antiken Kunst denken. So gefaßt, verleitet der Name leicht zu dem Mißverständnisse, als ob die italienischen Künstler schon im 15. Jahr-



Fig. 35. Pilasterkapitell. Venedig, S. Maria de' Miracoli.

hundert eine unmittelbare und vollkommene Anlehnung an die Antike sich zum Ziele gesetzt hätten. Das war bekanntlich nicht der Fall. Sie verehrten das klassische, namentlich das ihnen allein näher bekannte römische Altertum als Heroenzeitalter und empfahlen es für die gesamte Bildung als Muster. In erster Linie strebten sie in ihren Werken aber die lebendige Naturwahrheit an. Es verdient Beachtung, daß nicht die Städte, in welchen die Trümmer der antiken Welt am reichsten zu Tage lagen, sondern Florenz die wahre Geburtsstätte der Renaissancekunst bildet, wo sich das kräftigste Leben regte, die Gegenwart vollauf alle Gemüter beschäftigte und alle Interessen in Anspruch nahm. Aber freilich die einfache Naturwahrheit

genügte allgemach nicht mehr. Auf die Wiedergabe einer auserlesenen, vollkommenen Natur war das Augenmerk gerichtet. Da trat nun die Antike berichtigend und ergänzend hinzu. Die Italiener

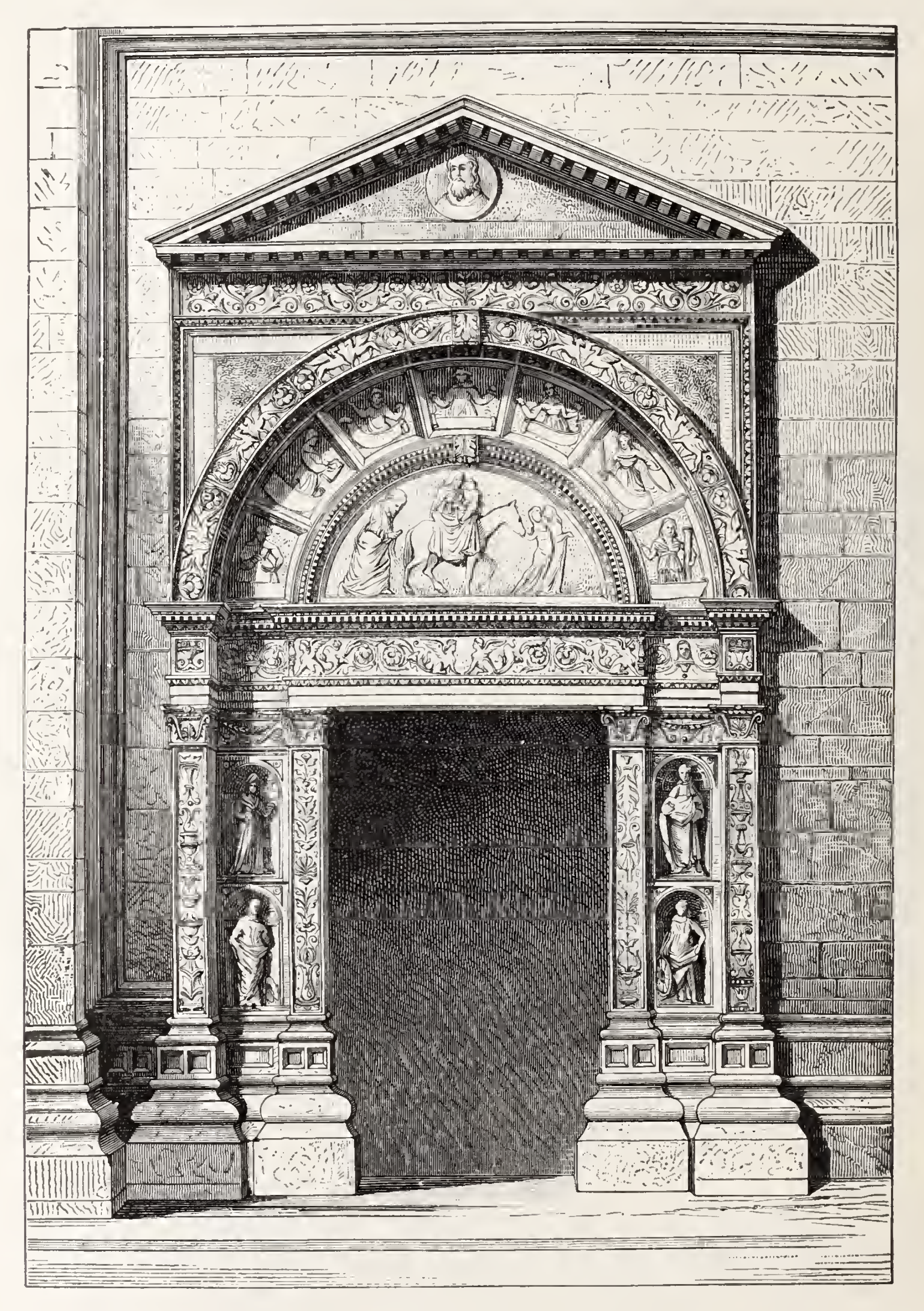


Fig. 36. Südliches Portal am Dome zu Como.

sahen in ihr nicht den idealen Gegensatz zur wirklichen Natur, sondern sie erfreuten sich an der vollkommenen Lebendigkeit ihrer Schilderungen. Ihr Auge hätte aber sehr stumpf sein müssen, wenn sie nicht auch den Zug der Schönheit, welcher die antiken Werke auszeichnet, wahrgenommen

hätten. Vor allem zeigten sie sich für das Maßvolle und Harmonische in den alten Schöpfungen empfänglich und entdeckten darin die höchste Schönheit.

Wir lesen das Streben nach voller Lebendigkeit und nach harmonischen Verhältnissen nicht nur aus den Kunstwerken des 15. Jahrhunderts heraus; wir besitzen auch vollgültige Zeugnisse dafür, daß den Italienern diese Ziele klar und bewußt vorschwebten. Einer der größten Künstler Italiens, welcher mit Recht als der Vorläufer Leonardos gerühmt und wegen der



Fig. 37. Pilasterornamente. Mailand, S. Satiro.

Allseitigkeit seines Wesens gepriesen wird, Leon Battista Alberti (wahrscheinlich 1404—1472), hat in seinen Schriften ein förmliches ästhetisches Glaubensbekenntnis niedergelegt. Wie alle Helden der Renaissancezeit war er, was er lehrte. Eifrig erspähte er die mannigfachen Lebensregungen und Formen der Natur; flammende Begeisterung weckten in ihm die verschiedenartigen Reize der Naturwesen, der Pflanzen und der Tiere wie vor allem des Menschen; dabei war er aber stets bedacht, alles Einseitige und Übertriebene zu vermeiden, seine Persönlichkeit harmonisch auszubilden. Gerade so empfahl er den Künstlern die Natur als die beste Lehr=

meisterin; er drang auf fleißiges Naturstudium und hob als die erste Bedingung eines wirksamen Kunstwerkes die Wahrheit hervor. Vor allem aber predigte er die Harmonie der Verhältnisse. „Die Schönheit ist ein gewisser Zusammenklang, die Harmonie der einzelnen Teile und Glieder, so daß ohne Schaden nichts hinzugefügt, nichts weggenommen werden kann.“ Diese Definition erschöpft nicht das Wesen der Schönheit, liefert uns aber den Schlüssel zum Verständnis der Renaissancekunst.

Große und neue Aufgaben werden dem Künstler gestellt. Die Tradition hört auf sein Wegweiser zu sein. Sie bietet ihm noch vorwiegend die Gegenstände der Darstellung, sie kann ihm aber nicht den scharfen Blick für die ganze Erscheinungswelt, ihr Auftreten, ihre Formen geben, sie kann ihn nicht die Harmonie der Verhältnisse lehren. Aus sich heraus, aus seiner



Fig. 38. Der Dom in Florenz.

individuellen Natur muß er die ihn leitenden Grundsätze schöpfen, mit seiner Persönlichkeit für das Werk eintreten. So gewinnt die Person des Künstlers eine ganz andere Bedeutung als in den Jahrhunderten des Mittelalters. Aus dem Werke spricht jetzt zunächst der Künstler; ein gewisses subjektives Gepräge, welches nur aus der besonderen Natur des schaffenden Baumeisters, Bildhauers oder Malers erklärt werden kann, haftet den künstlerischen Schöpfungen an. Dieses neue Verhältnis drückt sich schon äußerlich dadurch aus, daß die Kunstgeschichte die Gestalt einer Künstlergeschichte annimmt, den Biographien der einzelnen Künstler fortan der weiteste Raum gegönnt wird.

Der großartige Umschwung im italienischen Kunstleben offenbart sich in der Architektur zwar nicht früher, aber selbst für das Laienauge viel deutlicher als in den anderen Künsten. Den festen Schritt dankt sie der günstigen Stimmung der Zeit. Sind doch „Bauten und Bücher“ die Leidenschaft der Renaissance gewesen. Am frühesten und kräftigsten wird von der

neuen Strömung das Grenzgebiet zwischen Architektur und Plastik, die dekorative Kunst berührt. Hier kamen die Studien nach den antik-römischen Werken am besten zur Geltung. Denn die Einzelglieder der antiken Denkmäler regten zunächst die Phantasie mehr an, als die ganzen Anlagen. Das antiquarische Studium wurde zwar nicht allein von Gelehrten, sondern auch von Künstlern eifrig betrieben; die Aufnahme der Ruinen Roms, die Versuche, sie zu einem Gesamtbilde zusammenzufassen, beschäftigten zahlreiche Architekten von Francesco di Giorgio bis auf Raffael und Antonio da Sangallo. Die Baupraxis entlehnte aber in der ersten Zeit von einzelnen Gesimsen, Kapitellen, Pilastern, Wandfüllungen die brauchbaren Muster. Die Bauaufgaben: Kirchen, Paläste, verlangten ein selbständiges Vorgehen der Architekten und schränkten die Nachbildung der Antike auf die Einzelglieder und die Dekoration ein. Nicht minder wichtig als diese Durchdringung des Details durch antike Elemente erscheint die der Antike abgelauschte Reinheit und Schönheit der Maßverhältnisse. Auf der Harmonie der Maße, auf den schönen Kontrasten beruht eine wesentliche Wirkung der Renaissancebauten; durch die Betonung des Rhythmus der Verhältnisse, die feine Abstufung der einzelnen Teile, das Gleichgewicht derselben zeichnen sie sich insbesondere vor den mittelalterlichen Werken aus. Hierin und in der künstlerischen Durchbildung des Details liegt der Hauptreiz der Renaissancearchitektur. Ob dieser Reiz voll und ungetrübt vom Beschauer empfunden, ob die Doppelaufgabe glücklich gelöst wird, das hängt in erster Linie von der Persönlichkeit des Architekten ab. In der Regel bietet ihm die Antike nur die Anregungen, welche er selbständig weiter entwickeln muß. Bei den Säulen und Pilasterkapitellen z. B. (Fig. 35) bildet das korinthische einblätterige Kapitell den Ausgangspunkt für die mannigfachen, immer zierlichen, zuweilen allerdings unorganischen Formen der Renaissance. Aber selbst in den Fällen, wo ein Bauglied unmittelbar aus der römischen Kunst herübergenommen ist, wie bei dem Kranzgesims am Palaste Strozzi in Florenz, paßte der Architekt (Cronaca) erst die Größe des Gesimses dem neuen Werke sorgfältig an. Wenn man hört, wie eingehend einzelne Fragen geprüft werden, ob z. B. das Kranzgesims als Abschluß des obersten Stockwerkes oder als Krönung des ganzen Baues aufzufassen sei, so wird die Überzeugung bestärkt, daß den Renaissancekünstlern die Wahl der richtigen Maße und Verhältnisse am meisten am Herzen lag. Es währte lange, ehe sich darüber feste Grundsätze bildeten. In der Frührenaissance überwiegt noch meistens der dekorative Reichtum den organischen Aufbau; auf den Schmuck der Einzelglieder muß daher das Auge besonders achten. Die Behandlung der Pilaster als Rahmen mit vortretenden Rändern und vertieften Feldern ist besonders charakteristisch. Die umrahmte Fläche mit zierlichem Rankenwerk zu füllen (Fig. 36 und 37) verstanden die Meister der Frührenaissance am besten. Wenn man den Schwung der Linien, ihren feinen Fluß, die Zeichnung der Blätter und Ranken, wie sie sich

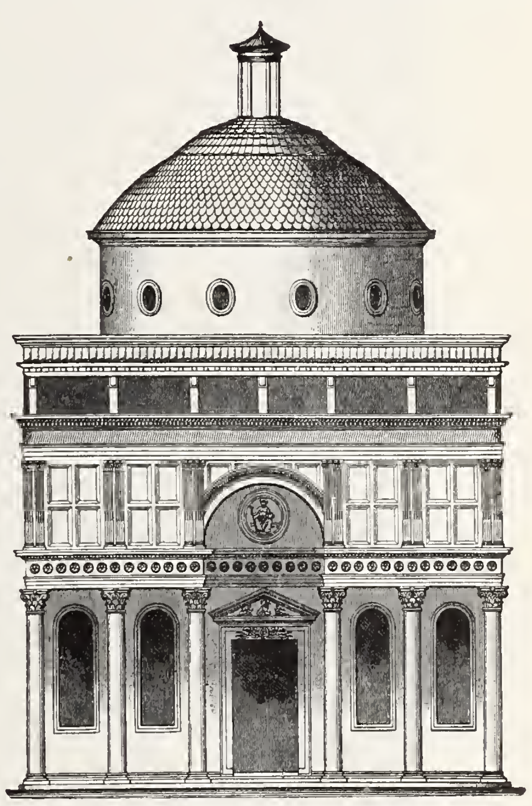


Fig. 39. Cappella de' Pazzi im Klosterhofe von S. Croce in Florenz. Von Brunelleschi.

ineinander verflechten und dennoch stetig weiter entwickeln, genau verfolgt, so hält es nicht schwer, den Charakter der Renaissance nach dieser Seite sicher zu erfassen. Dagegen kann aus bloßen Nachbildungen die andere Seite der Renaissancearchitektur, die hochgesteigerte Kunst harmonischer Verhältnisse und schöner Maße, kaum verstanden werden. Der Anblick der Originalwerke gibt erst den Schlüssel zum vollkommenen Verständnis.



Fig. 40. Rustika am Pal. Pitti in Florenz. Von Brunelleschi.

Bahnbrechend wirkte der florentiner Baumeister Filippo Brunelleschi (1377—1446), gleich Giotto nicht ansehnlich von Gestalt, aber von mächtigem Geiste, in vielen Wissenschaften und Künsten zu Hause, durch wiederholten Aufenthalt in Rom mit der antiken Architektur vertraut, bei hochfliegender Phantasie auch in technischer Hinsicht ein Meister. Bei einem Hauptwerke seines Lebens, der Kuppel des Doms zu Florenz (Fig. 38), war er allerdings an den

älteren Bau gebunden, seine Tätigkeit, da der hohe Cylinder oder Tambour mindestens seit 1367 eine beschlossene Sache war, auf die technische Durchführung der Spitzkuppel und den Entwurf der Laterne beschränkt. Aber schon der erfinderische Sinn, welchen er bei dem Kuppelbaue kundgab, deutet eine kräftige Persönlichkeit, wie sie die Renaissance zu schaffen liebte, an. Vollends die flammende Begeisterung Brunelleschis und des ganzen florentinischen Volkes gerade für einen Kuppelbau enthüllt uns das Ideal, welches der Bauphantasie vorschwebte. Der Norden schwärmte für kühn zum Himmel emporragende Türme, die Augen der Italiener entzückte der schön geschwungene Umriß der Kuppel. Die Herrlichkeit des Pantheons wurde selbst im tiefsten Mittelalter angestaunt und als ein Weltwunder gepriesen. Jetzt, da sich der Blick der Antike wieder zuwandte, gewann der Kuppelbau geradezu eine ideale Bedeutung. Mit Vor-

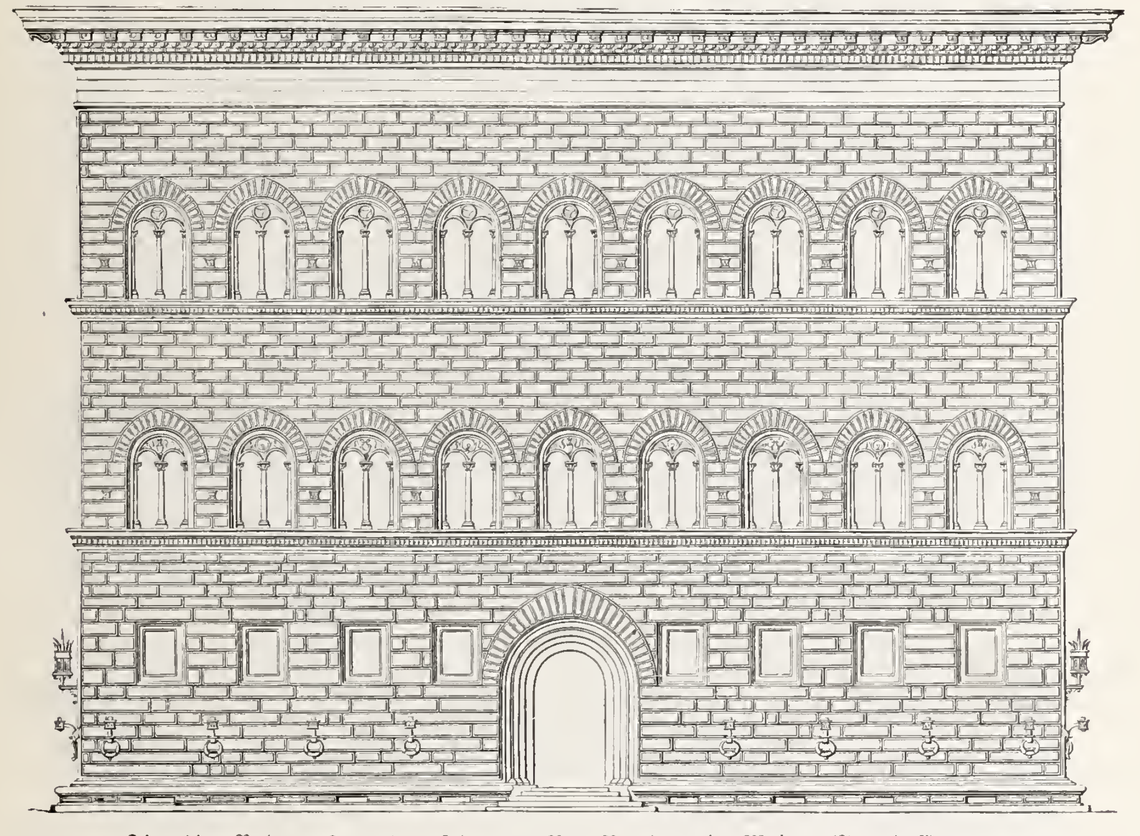


Fig. 41. Palazzo Strozzi in Florenz. Von Benedetto da Majano (?) und Cronaca.

liebe verwenden die Maler Kuppelbauten als Schmuck ihrer Hintergründe; sie galten den Medailleuren und Bildhauern schlechthin als der Typus einer schönen Baukunst und schwebten den Architekten als höchstes Ziel vor, wenn sie, unbekümmert um die materiellen Bedingungen eines Baues, in Zeichnungen ihrer Phantasie freien Lauf ließen. In der Wirklichkeit konnten sie den neuen Gedanken zunächst nur bei kleineren Werken Ausdruck geben. So entwarf Brunelleschi die nur wenig über die Fundamente hinausgekommene Kirche degli Angeli als einen achtseitigen Kuppelraum mit Kapellen und Nischen in der Außenmauer. In der Form eines Zentralbaues schuf er (seit 1430) die reizende Familienkapelle der Pazzi im Klosterhofe von S. Croce (Fig. 39). Eine Vorhalle, von sechs Säulen getragen, mit Tonnengewölben eingedeckt, führt in das Innere, dessen mittlerer Raum mit einer als Halbhohlkugel über Zwickeln konstruierten Rundkuppel gedeckt ist. Dasselbe System hatte er schon bei der 1428

vollendeten Alten Sakristei von S. Lorenzo angewandt. Die bei seinem Tode noch nicht vollendete Kirche S. Lorenzo und die noch spätere, erst um 1436 begonnene Kirche S. Spirito erhielten dagegen die überlieferte Basilikenform. Beide haben über den Säulen zwischen den Kapitellen und den Bogenansätzen ein den römischen Kreuzgewölben entlehntes viereckiges Gebälkstück und auch übrigens in den Einzelgliedern und der Dekoration einen vorwiegend antiken Charakter.

Die Baubewegung auf kirchlichem Gebiete war bei der Fülle älterer Anlagen in Florenz nicht so reich, wie im Kreise der Palastarchitektur. In der Zeit von 1450 bis 1478 wurden

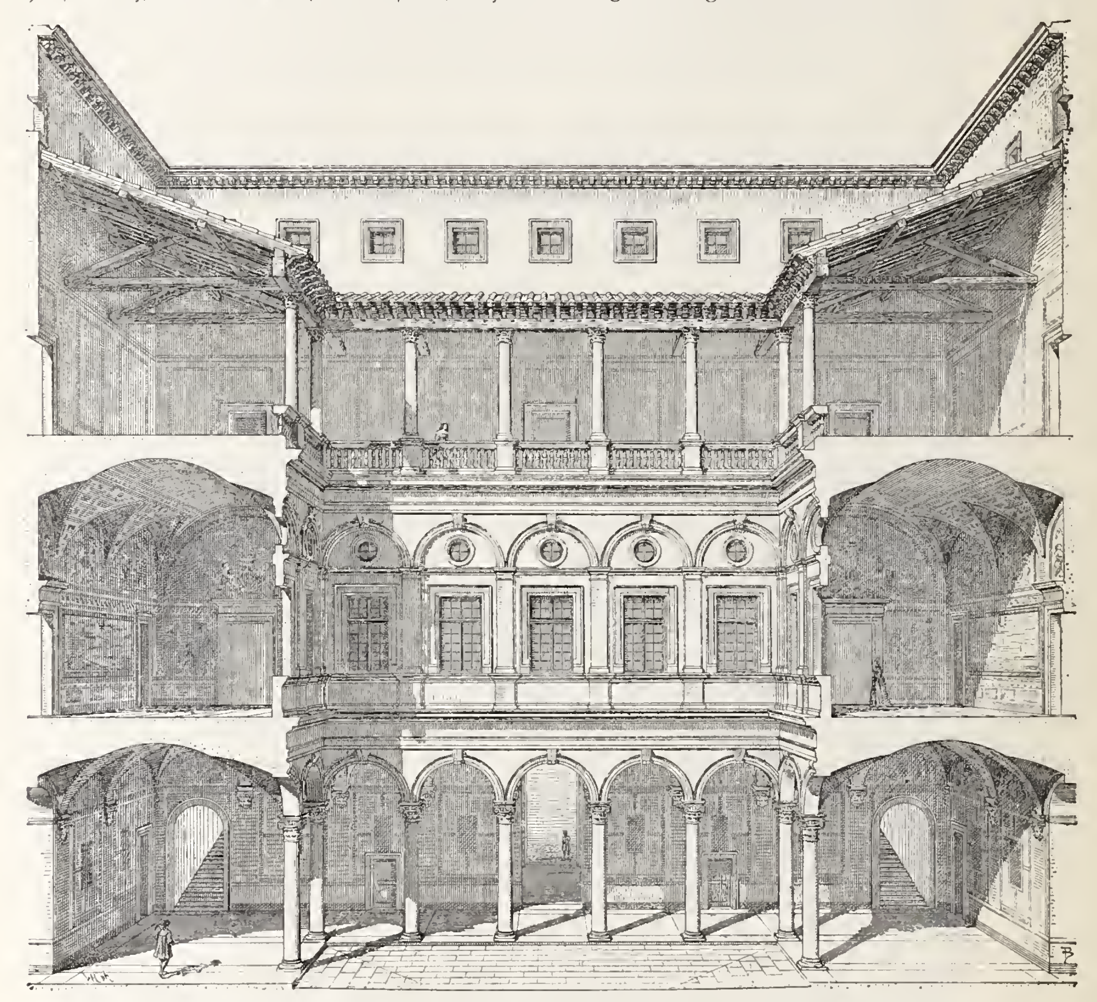


Fig. 42. Palazzo Strozzi in Florenz. Durchschnitt des Hofes (Cronaca).

hier nicht weniger als dreißig Paläste errichtet. Die Baumeister hatten nicht immer freie Hand. Das traditionelle toskanische Steinhaus, wehrhaft und trotzig in seinem Wesen, nach außen so abgeschlossen wie möglich, ließ sich nicht gleich beseitigen. So blieb es denn auch jetzt noch bei den an der Vorderseite roh behauenen Quadern, der sog. Rustika (Fig. 40), bei der starken Betonung der festen Mauerteile, so daß im Erdgeschosse die Tür- und Fensteröffnungen zurücktreten und auch in den oberen Stockwerken sich eine breite Wandfläche über die im Halbkreise geschlossenen Fenster hinzieht. Zur horizontalen Gliederung dienen die unmittelbar unter den Fenstern angeordneten Gesimse. An die Stelle der Zinnen trat das Kranzgesims; doch erhielt sich auch das weit vorspringende Sparrendach. Der Pittipalast, von Brunelleschi entworfen,

aber erst nach seinem Tode von Luca Fancelli ausgeführt, und zwar in gleich hoher Dachlinie für die ganze Fassade, denn der Gegensatz des eingezogenen obersten Stockes gegen die flügelartig ausgreifenden unteren ist die Zutat einer viel späteren Zeit; sodann der Palast Medici, von Michelozzo, dem betriebsamen Gehilfen Brunelleschis und Donatellos, für Cosimo Medici seit 1444 erbaut, und der Palazzo Strozzi (Fig. 41), nach Vasari von dem Bildhauer Benedetto da Majano 1489 begonnen, sind die hervorragendsten Beispiele des Rustikastiles. Unabhängiger von dem Herkommen, als bei dem Fassadenbaue, bewegten sich die Architekten in der Anlage der Höfe (Fig. 42), wo die Kenntnis der antiken Säulenordnungen und die Zierlust zu voller Geltung gelangten. Schon abgeschliffener, zierlicher erscheint der altflorentinische

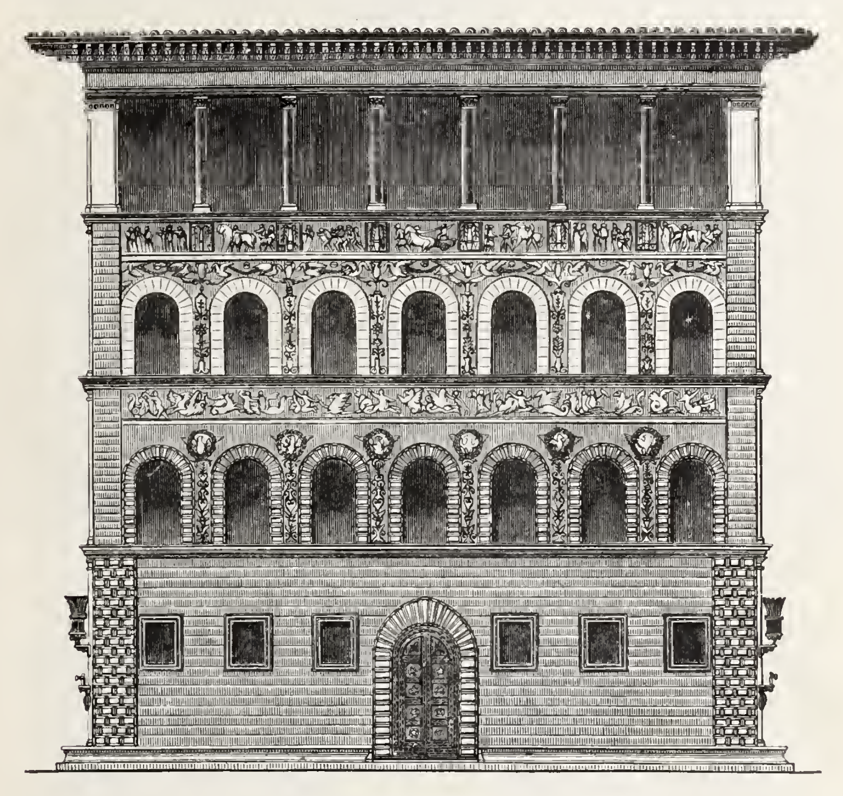


Fig. 43. Pal. Guadagni in Florenz. Von Cronaca.

Palastbau in dem Palazzo Guadagni, um 1500 (Fig. 43), einem Werke des Cronaca (Simone del Pollajuolo 1454—1508), welcher auch am Palast Strozzi tätig war. Die Quadern dienen vorwiegend als Einfassung, eine offene Säulenhalle mit vorspringendem Dache schließt den Bau ab.

Ein neues Element kam durch die Verwendung der Pilaster als vertikaler Trennungsglieder der Fassaden in die florentinische Architektur. Wir bemerken Pilaster in Verbindung mit Rustika zuerst am Palazzo Rucellai (Fig. 45), dessen Entwurf auf Leon Battista Alberti (S. 33) zurückgeht; die Ausführung erfolgte 1446 bis 51, vielleicht durch Bernardo Rossellino, der etwas später wahrscheinlich auch den ganz ähnlichen Palazzo Piccolomini in Pienza, der Heimat des Papstes Pius II. (Äneas Sylvius), geschaffen hat. Auch die Fassade der Kirche S. Maria Novella (Fig. 44) hat Alberti entworfen, sein Bauführer Bertini bis 1470 ausgeführt. Die Marmortäfelung (Inkrustation) geht auf ältere Sitten zurück; neu ist der Ersatz der Halbgiebel durch Voluten, die zur Vermittelung zwischen dem hohen Mittelgiebel

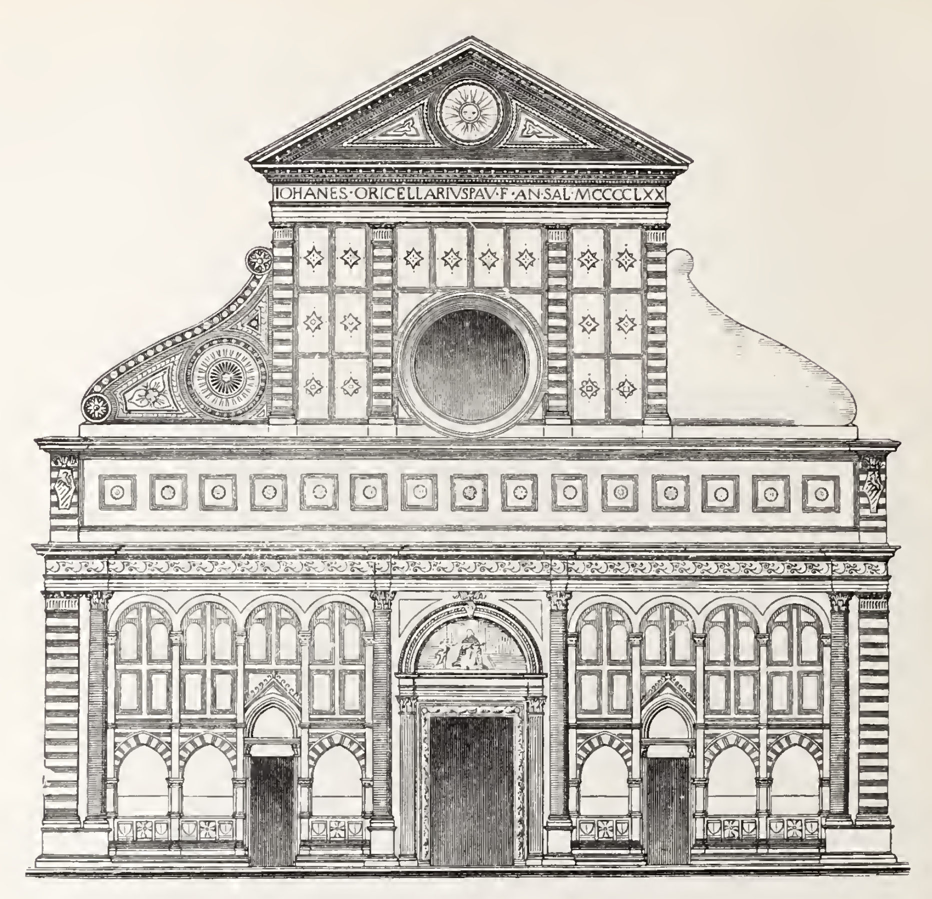


Fig. 44. Fassade von S. Maria Novella in Florenz. Von Leon Battista Alberti.

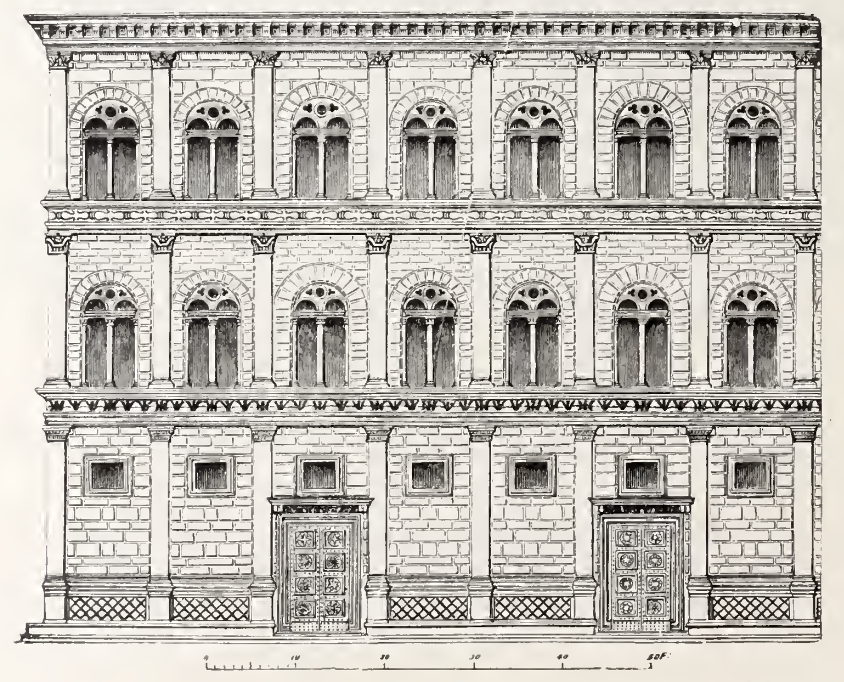


Fig. 45. Pal. Rucellai in Florenz. Von Leon Batt. Alberti und Bern.r Rossellino.
(Teil der Fassade.)

und den breiteren unteren Stockwerken dienen. Mustergültig für den Stil der Frührenaissance erscheint das mittlere Portal (Fig. 46), von kannelierten Pfeilern, kassettierten Bogen und



Fig. 46. Portal von S. Maria Novella in Florenz.

korinthischen Säulen eingefaßt, und dieses Portal ist recht eigentlich ein Werk Albertis. Natürlich nur in der Zeichnung, denn er überließ die technische Leitung der von ihm entworfenen Werke regelmäßig anderen Kräften; das Ausführen sah er für eines erfindenden Geistes un-

würdig an. Das mindert aber nicht seinen Ruhm, da sich dieser vornehmlich auf die Erweckung neuer Baugedanken gründet. An der (bis 1455 noch lange nicht vollendeten) Fassade der Kirche S. Francesco in Rimini, eines älteren Baues, welcher auch im Innern eine neue

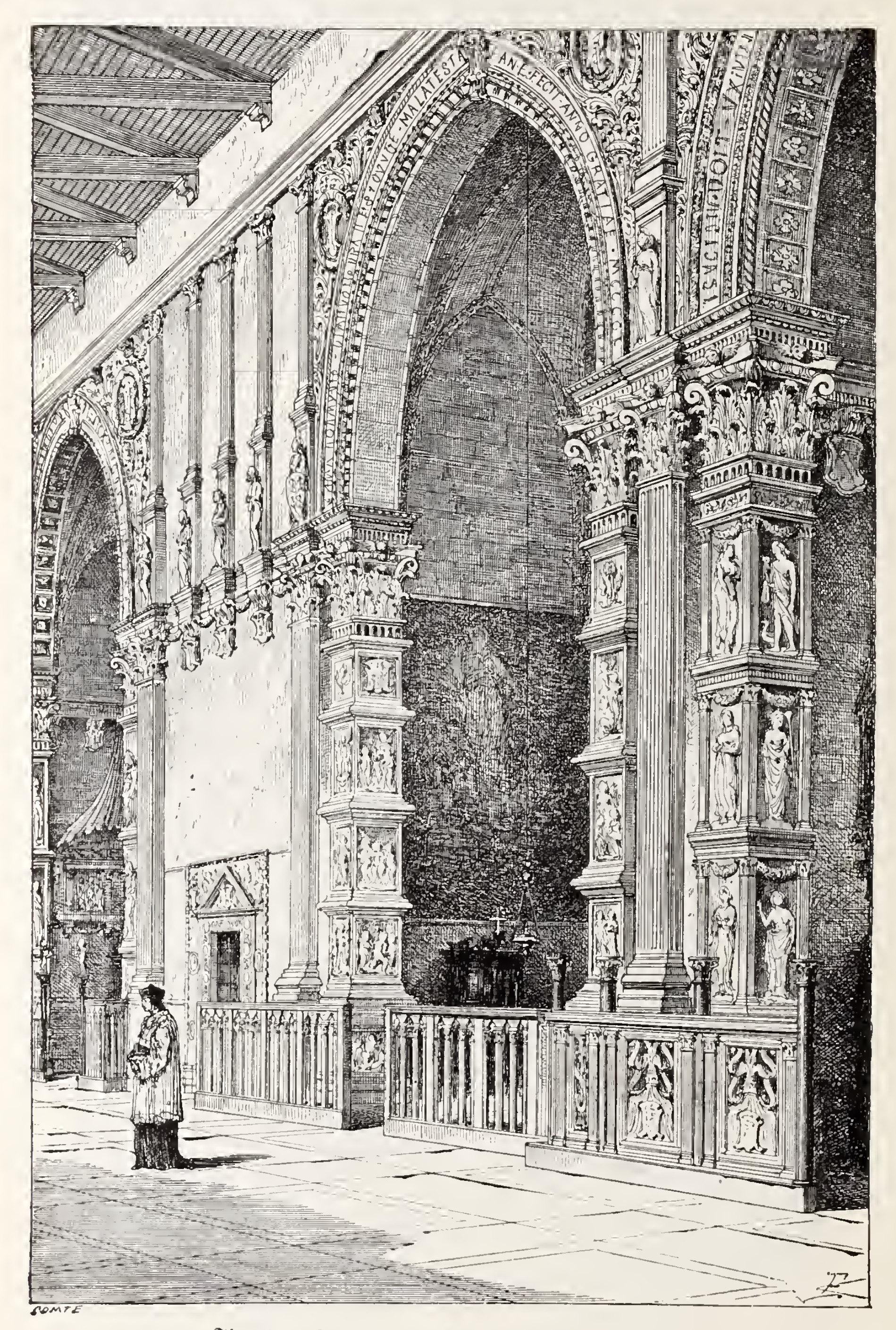


Fig. 47. Inneres von S. Francesco zu Rimini.

Dekoration empfing (Fig. 47), begnügte er sich nicht mit der Übernahme einzelner antiker Glieder, sondern versuchte der Fronte als einem geschlossenen Ganzen ein antikes Ansehen zu geben (Fig. 48). Der kleinen Kapelle des heiligen Grabes in S. Pancrazio in Florenz (1467)

verlieh er die Gestalt einer winzigen einschiffigen Basilika; die kannelierten korinthischen Pfeiler tragen ein streng antikes Gebälke, darüber steht ein auf Säulen ruhender offener Rundtempel. In Mantua, wo er sich 1459 aufhielt, entwarf er den Plan zu der schon damals aufgeführten Kirche S. Sebastiano in Form eines griechischen Kreuzes; die erst nach seinem Tode begonnene Kirche S. Andrea ist hauptsächlich durch ihre im Anschlusse an die Antike als Tempelfronte konstruierte Fassade merkwürdig geworden. Durch Alberti gewann die Antike eine gesteigerte Bedeutung für die Renaissance, das Bauideal der Zeitgenossen, die einschiffige, kreuzförmige Kuppelkirche, eine greifbare Gestalt. Es ist seitdem nicht wieder aus der Phantasie der Renaissancekünstler geschwunden, wurde nach Alberti zunächst von dem Brüderpaare Giuliano (1445—1516 und Antonio da Sangallo d. ä. (1455—1534) festgehalten. Von Giuliano

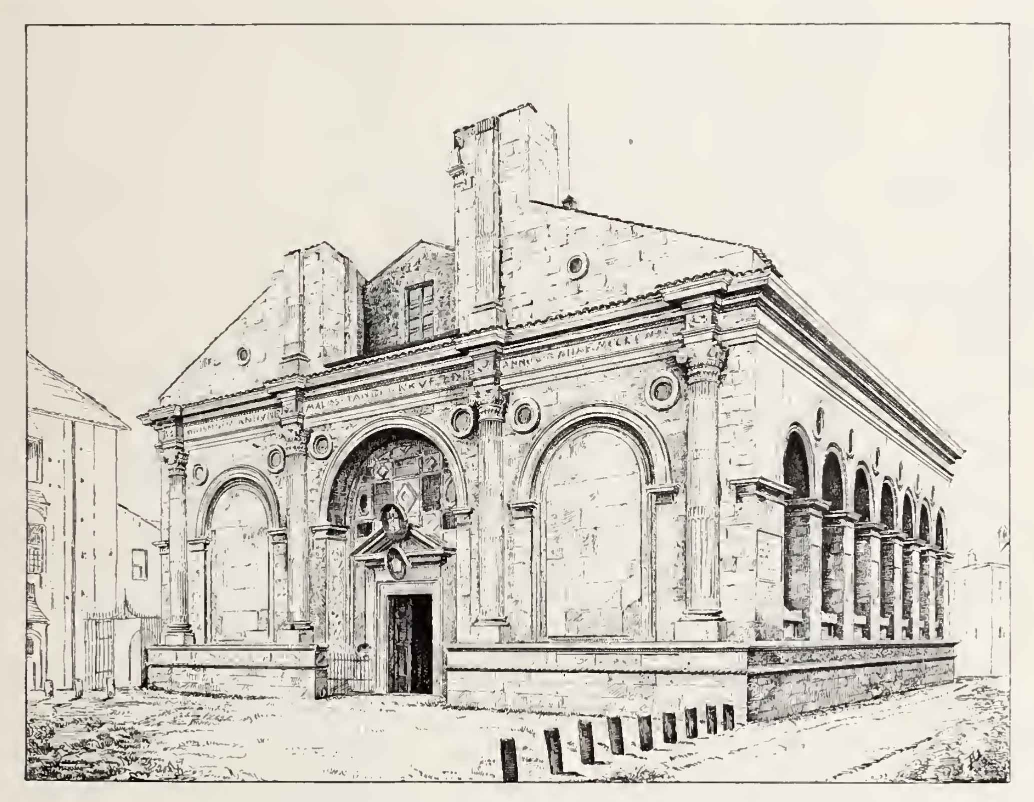


Fig. 48. S. Francesco zu Rimini. Von Leon Battista Alberti.

rührt die kleine Kirche der Madonna delle Carceri in Prato her, ein griechisches Kreuz mit Tonnengewölben und Kuppel sowie glasierter Friesdekoration, weiß auf blau, im Innern (1491 vollendet). Auch die um dieselbe Zeit erbaute, höchst zierliche achteckige Sakristei von S. Spirito in Florenz (Fig. 50) wird ihm zugeschrieben. In noch reicherer Entwickelung des Grundrisses und der Kuppelform schuf sodann Antonio die Hauptkirche in Montepulciano (Fig. 49), welche aber schon in das nächste Jahrhundert (seit 1518) fällt und nur noch in der Dekoration an die Frührenaissance erinnert.

Verwandt mit Florenz ist Siena, wie in vielen anderen Beziehungen, so auch in seinen Palastbauten. Von Siena und Florenz, den beiden Hauptorten toskanischer Kunst, ist wieder Pienza abhängig, wo insbesondere der oben genannte Bernardo Rossellino eine reiche Tätigkeit im Dienste des Papstes Pius II. entfaltete. Der Dom zeigt im Innern drei gleich hohe Schiffe, die offenbar aus Deutschland, wo sie Äneas Sylvius öfters erblickt haben mochte,

eingeführte Hallenform, an der Fassade aber schon wieder seine italienische, klare und sichere Gliederung des Giebelbaues durch durchgehende Pilaster. Nur der Aufriß des Domes macht einen fremdartigen Eindruck. Sonst prägt sich in den Schöpfungen Pius' II.: im Bischofspalaste, Palazzo del Pretorio (Fig. 51) und Pal. Piccolomini, der echte nationale Stil, wie er sich um die Mitte des Jahrhunderts ausgebildet hatte, trefflich aus. Florentiner Baueinfluß im Stile Brunelleschis zeigt der von Giuliano da Majano 1474 begonnene Dom von Faenza.

Seit dem Pontifikate Nikolaus' V. (1447—55) regte sich auch in Rom die Bautätigkeit.



Fig. 49. Madonna di S. Biagio in Montepulciano. Von Antonio da Sangallo d. ä.

Wäre es nach den Wünschen dieses „Humanisten auf dem päpstlichen Throne" gegangen, so hätte Rom schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts alle Städte Italiens an monumentaler Pracht überragt. Der Papst wollte die Peterskirche umbauen, den Vatikan erweitern; er dachte daran, einen neuen Stadtteil von der Engelsburg bis zur Peterskirche zu schaffen. Aber noch versagten die Mittel zu so großartigen Plänen. Mit Florenz verglichen erscheint die Bautätigkeit in Rom von Nikolaus V. bis Sixtus IV. (1471—84) ziemlich dürftig. Fremde Kräfte werden in der Regel herangezogen. Bald kürzer, bald länger verweilen toskanische Architekten, oft nur als Scarpellini bezeichnet, in Rom, um die Pläne der Päpste auszuführen, so, außer Bernardo Rossellino, ein anderer Bernardo (di Lorenzo), Giacomo da Pietrasanta,

Giovannino de' Dolci u. a. Sie wurden sowohl bei dem Kirchenbau, wie bei dem Palastbau (Pal. S. Marco) und bei der Anlage von Fortifikationen beschäftigt. Von den Kirchen und Kirchenfassaden (S. Agostino, S. Maria del Popolo, S. Pietro in Vincoli u. a.) macht keine einzige einen bedeutenden Eindruck, noch spricht sich in ihnen ein neuer Gedanke aus. Das hervorragendste Werk bleibt der von Papst Paul II. begonnene Palazzo di Venezia eines noch nicht ermittelten Baumeisters. Das Äußere (ohne Rustika) wirkt durch die einfach großen Verhältnisse, im Hofe sind unmittelbare Einflüsse der römischen Bauten (Kolosseum) nachweisbar. Als schönste Fürstenwohnung galt aber den Zeitgenossen kein florentinischer oder römischer Palast, sondern das in seinen besten Teilen von dem Dalmatiner Luciano da Laurana



Fig. 50. Sakristei von S. Spirito in Florenz. Vielleicht von Giuliano da Sangallo.

gebaute Schloß von Urbino, begonnen vor 1467, äußerlich einer mittelalterlichen Burg verwandt, im Schloßhofe (Fig. 52) und in der inneren Dekoration von scharf ausgeprägtem und glänzend entwickeltem Renaissancecharakter.

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts geht Florenz und weiterhin Toskana allen anderen Landschaften Italiens an Kunsteifer und Raschheit der Entwickelung voran; in der zweiten Hälfte stellt sich bereits ein vollständiges Gleichgewicht her, und mehrere Provinzen Italiens stehen nahezu auf gleicher Linie mit Florenz. So namentlich Oberitalien, wohin zwar auch florentinische Einflüsse (Michelozzo) reichen, welches aber dennoch im ganzen eine große Selbständigkeit bewahrt. Eine reiche Bautätigkeit entwickelte Mailand unter dem Regenten und späteren (1494) Herzoge Lodovico Moro. Gemeinhin wird mit ihr der Name des Bramante

verknüpft, der im Jahre 1472 als Ingenieur nach Mailand kam und hier bis zum Sturze des Herzogs verweilte. Bramantes wahre Größe lernt man aber erst aus seinen römischen Werken kennen. Was er in Mailand schuf, wird am besten als Vorbereitung auf seine, wenn auch kurze, doch glänzende römische Laufbahn gefaßt und im Zusammenhange mit dieser geschildert.



Fig. 51. Palazzo del Pretorio zu Pienza. Von Bernardo Rossellino. (Nach Bender.)

Schwieriger ist die Lösung der Frage, welchen Umfang sein unmittelbarer oder mittelbarer Einfluß auf die lombardische Architektur hatte, wer von den vielen Architekten in Oberitalien zu seinen Schülern gerechnet werden muß. Gewiß richteten sich die Augen der Fachgenossen auf den hervorragenden Mann und wurde sein Beispiel für viele maßgebend. Und als ebenso gewiß darf man annehmen, daß bei den Bauten, die der Moro selbst aufführen ließ, sein Rat

in Anspruch genommen wurde. Minder sicher ist, ob er seine Dienste auch anderen Bauherren, z. B. Klöstern, widmen konnte und ob er imstande war, die hier herrschenden Traditionen zu durchbrechen. Der Zweifel regt sich um so stärker, als Bramante in der Lombardei, nach den ihm zugeschriebenen Werken zu schließen, keinen geschlossenen Stil entwickelte, mehr durch die feine Zeichnung der Glieder, die größere Harmonie der Verhältnisse, die vornehme Einfachheit in der Anordnung der einzelnen Teile, als durch neue Formen wirkte. Jedenfalls darf der Einfluß des landesüblichen Materials, des Backsteines, nicht zu gering angeschlagen werden. Auf



Fig. 52. Hof des Herzogspalastes von Urbino. (Beg. vor 1467.)
Von Luciano da Laurana.

ihn lassen sich viele gemeinsame und nicht unwichtige Züge der lombardischen Renaissance zwanglos zurückführen. Der Pfeilerbau herrscht vor, die Kreislinie und die Halbkreislinie wird bei der Bildung der Grundrisse gern angewendet und die Dekoration mit Hilfe der Farbe durchgeführt. Auch die Kuppel, zunächst die polygone, flachgedeckte, ist diesem Stile nicht fremd. Als ein gutes Beispiel lombardischen Backsteinbaues darf die von Giovanni Battagio 1493 erbaute Kirche S. Maria della Croce bei Crema (Fig. 53), innen achteckig, außen rund und mit Vorbauten, gelten. Die Flachkuppel, außen mit offenem Säulenumgang und einer den Scheitel krönenden Laterne, zeigt eine nahe Verwandtschaft mit der von Bramante erbauten

Kuppel von S. Maria delle Grazie in Mailand. Das Prachtwerk der lombardischen Renaissance bleibt aber die Fassade der Kartause bei Pavia, weniger durch die Kunst der Konstruktion, als durch den Reichtum der üppigsten Marmordekoration ausgezeichnet (Fig. 54), so daß die Architektur nur als der Hintergrund für den plastischen Schmuck erscheint. Giovan Antonio Amadeo hat an der Ausführung des Entwurfes den größten Anteil. Wesentlich verschiedene Baugruppen, durch reiche Bemalung der Bauglieder ausgezeichnet, lernen wir in Parma und Piacenza und dann wieder in Ferrara kennen. Die Kirche S. Francesco in Ferrara (Fig. 55), von Biagio Rossetti 1494 begonnen, geht auf den Typus der Säulenbasiliken zurück, dabei sind aber das Mittel- und die Seitenschiffe mit einer Reihe von niedrigen

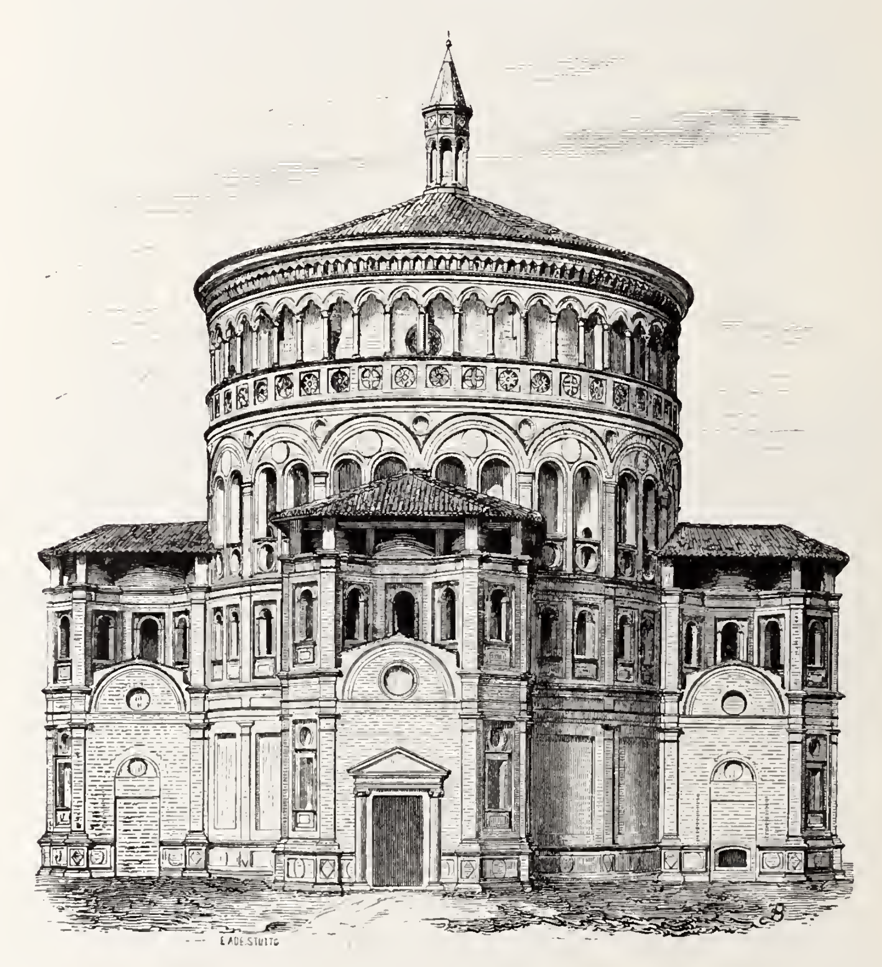


Fig. 53. S. Maria della Croce bei Crema. Von Battagio.

Kuppelgewölben bedeckt und den Seitenschiffen und Kapellen angereiht. Die schwülstige Innendekoration gehört der neuen Kunstweise an, während der Grundriß noch den Typus der lombardischen Ordenskirchen des 14. Jahrhunderts aufweist.

Nicht wegen seines künstlerischen Wertes oder seiner dekorativen Pracht, sondern wegen des eigentümlichen Fassadentypus, der sich an römischen Kirchen (S. Maria del Popolo, S. Agostino u. s. w.) wiederfindet und für kleinere Kirchen fast zur Regel wird, muß noch ein Bauwerk Oberitaliens hervorgehoben werden: der Dom zu Turin. Der Mittelbau hat zwei Geschosse und ist durch Halbgiebel ähnlich wie bei S. Maria Novella in Florenz mit den Seiten-

schiffen verbunden (1492—1498 erbaut von Meo [Amadeo] del Caprina aus Settignano, Fig. 57).

Wie für den Kirchenbau, so ist Oberitalien auch für den Palastbau eine reiche Pflegstätte geworden. In Bologna wurde in dem üblichen Materiale (Backstein) und in der hergebrachten Weise (das Erdgeschoß als offene Halle behandelt) eine Reihe von Palästen (Fig. 56) im Laufe des 15. Jahrhunderts errichtet. Man darf keine strenge Gliederung nach antiken Motiven erwarten, auch keine große Mannigfaltigkeit der Anlage suchen. Dagegen wird das Auge oft durch den reichen Fenster- und Bogenschmuck erfreut und die Phantasie, indem sie die Einrichtung dieser Bauten mit dem Volksleben in Verbindung bringt, angenehm angeregt. Auch



Fig. 54. Die Kartause bei Pavia.

die Kommunalbauten, der Stolz der lombardischen Städte im Mittelalter, sind in der Renaissanceperiode glänzend vertreten. Sie imponieren nicht durch Größe und Ausdehnung, behalten ihren alten Charakter mit der offenen Halle im Erdgeschosse bei, steigern aber durch die Fülle und die Zierlichkeit der Dekoration die heitere Wirkung. Der Palazzo Municipale in Brescia (Fig. 58) wie die Loggia del Consiglio in Verona (Fig. 59) fallen zwar schon in das 16. Jahrhundert; aber ihrer ganzen Natur nach, in der Behandlung der Pfeiler und Wandfelder, gehören sie noch zu den Schöpfungen der Frührenaissance. Dahin weist sie auch



Fig. 55 S. Francesco zu Ferrara. Inneres.

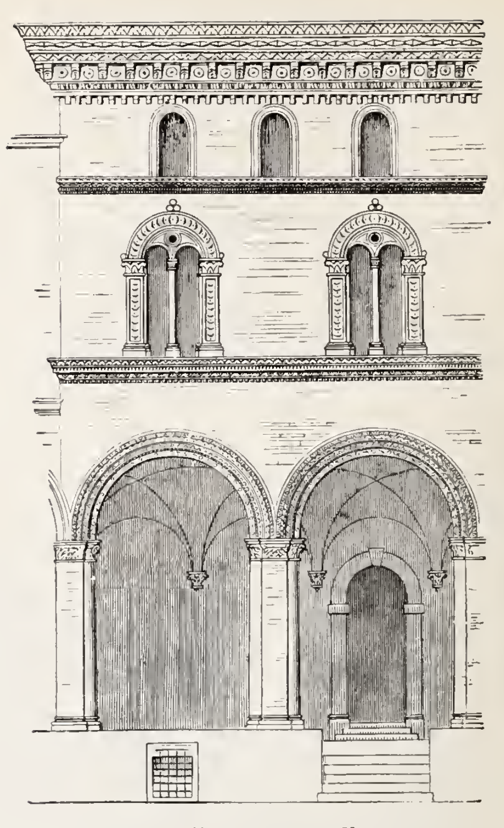


Fig. 56. Pal. Fava in Bologna.



Fig. 57. Dom zu Turin. Von Meo del Caprina.

die Vorliebe für aufgemalte Ornamente. Das Stadthaus zu Brescia, von Tommaso Formentone 1492 begonnen, wurde erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts unter Mitwirkung Palladios vollendet. Die veroneser Loggia ist ein Werk des Fra Giocondo (um 1435—1514), des vielgereisten und vielkundigen Mannes, für dessen unendlichen Tätigkeitstrieb die Vaterstadt zu eng war.

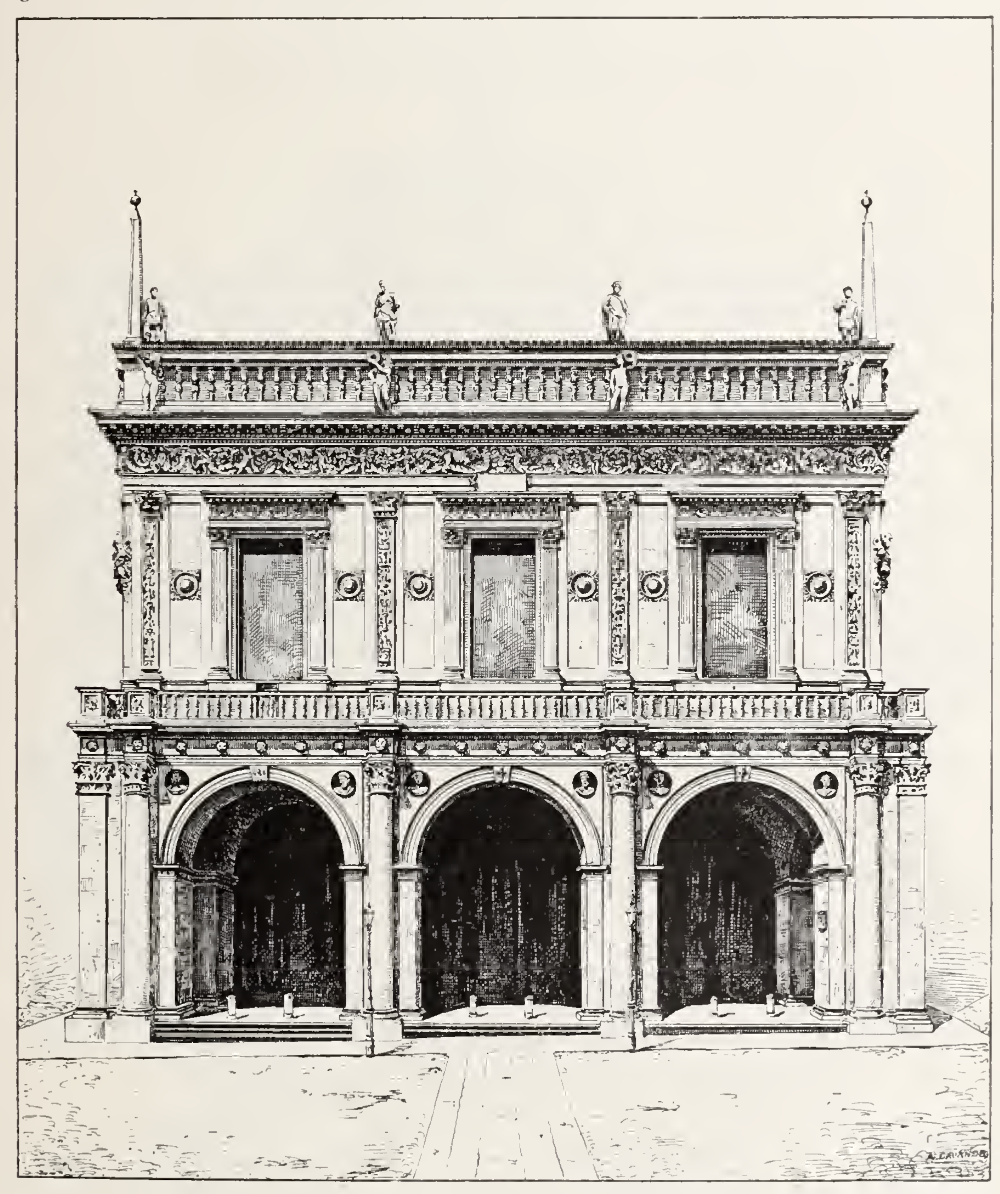


Fig. 58. Pal. Municipale in Brescia.

Die venezianische Architektur des 15. Jahrhunderts kann so wenig wie die frühere und spätere die durch Bodenbeschaffenheit und Sitte bedingte Eigentümlichkeit aufgeben. Nur das dekorative Gerüste wird der Renaissance entlehnt und der überlieferten Konstruktion angepaßt. Mit besonderer Vorliebe pflegt man die Inkrustation, belegt die Flächen mit bunten Steinscheiben, füllt die Pilaster mit Arabesken aus. Der venezianische Renaissancestil verdient eher den Namen einer Felder- als einer Gliederarchitektur. Die Kraft oder die Schönheit der Bauglieder bestimmen nicht die Wirkung des Werkes, welche vielmehr wesentlich auf dem farbigen

Reiz der mannigfachen Felder, auf dem Reichtum des Flächenornamentes beruht. Der Name einer Künstlerkolonie kehrt in der venezianischen Baugeschichte des 15. Jahrhunderts regelmäßig wieder, der der Lombardi; doch sind nur drei dieses Namens von hervorragender Bedeutung, Pietro (di Martino) Solaro (geb. um 1435, † 1515) und dessen Söhne Antonio († 1516) und Tullio († 1532). Allen dreien werden wir später in ihrer Eigenschaft als Bildhauer wieder begegnen. Ihr gemeinsames Werk, die Kirche S. Maria de' Miracoli (Fig. 60), ist unstreitig die zierlichste Schöpfung der venezianischen Frührenaissance. In ganz bescheidenen Verhältnissen, einschiffig mit quadratischem Chore, errichtet, entzückt sie das Auge durch den

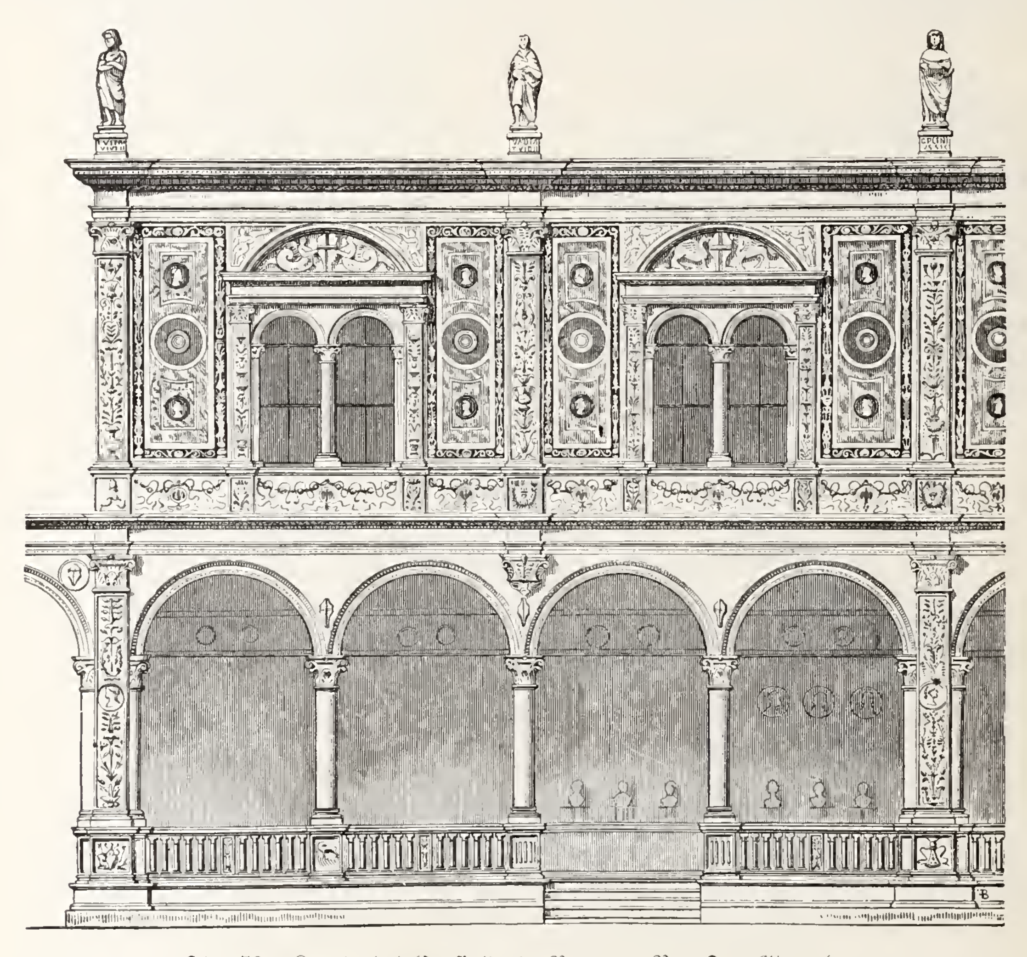


Fig. 59. Loggia del Consiglio in Verona. Von Fra Giocondo.

malerischen Schmuck der Fassade und den dekorativen Glanz des Chores. Pilaster fassen an der Fassade die mit buntfarbigen Füllungen belegten Felder ein; sie tragen im unteren Stockwerke ein gerades Gesimse, schließen sich oben zu Bogen zusammen, über welchen sich der in Venedig so sehr beliebte (Scuola S. Marco u. a.), aus Byzanz stammende halbkreisförmige Giebel erhebt. Dem Pietro Lombardi, welcher 1481 den Auftrag zum Bau der 1489 vollendeten Kirche erhielt, wird auch der Palast Vendramin-Calergi (Fig. 61) zugeschrieben. Der Entwurf rührt aber wahrscheinlich von dem zu jener Zeit (1480) in Venedig viel beschäftigten Moro Coducci († 1504) her. Nur im unteren Stockwerk prägt sich die übliche Dreiteilung in Mittelbau und zwei Flügel deutlicher aus, die oberen Geschosse werden durch kannelierte Säulen, statt der bis dahin üblichen Pilaster, gegliedert, zwischen welchen

mächtige Rundbogenfenster sich ausbreiten. Minder gelungen als die Paläste, deren mäßige Fronten sich trefflich zu dekorativer Bekleidung eignen, erscheinen die großen monumentalen Werke. Die Hofarchitektur im Dogenpalaste, begonnen von Antonio Rizzo (1483), fortgeführt von Pietro Lombardi bis 1511 und 1550 beendet von Antonio Scarpagnino, aber nur an einer Seite vollendet (Fig. 62), noch mit Spitzbogen im ersten Stockwerke, zeigt

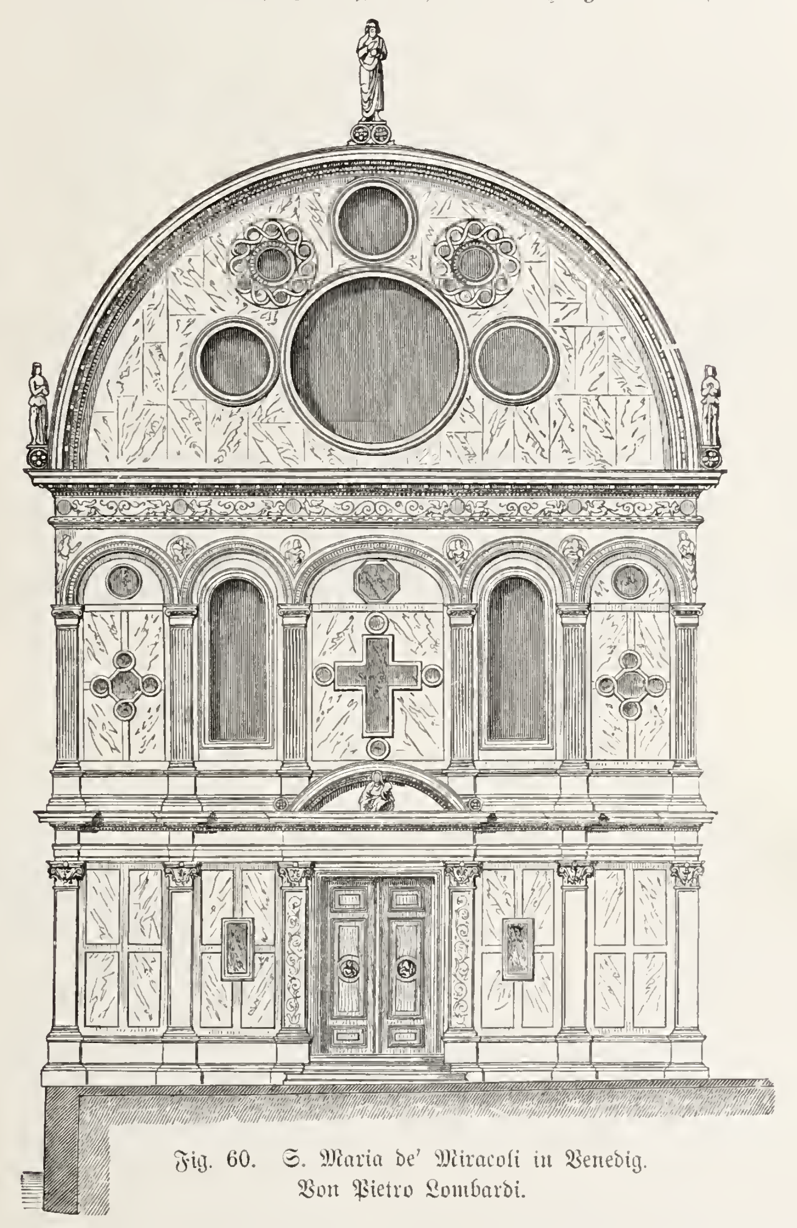


Fig. 60. S. Maria de' Miracoli in Venedig.
Von Pietro Lombardi.

weder Einheit in der Anlage noch Folgerichtigkeit in der Gliederung, wird aber ihren reichen Effekt schon durch die großen historischen Erinnerungen, die sich an den Bau knüpfen, stets bewahren.

Die venezianische, ja die ganze oberitalienische Architektur, wenn wir von den Bauten Bramantes absehen, wird erst durch ihre reiche Dekoration bedeutend. Diese läßt nicht allein die oft dürftige Gliederung vergessen, sondern sie übt auch an sich einen großen Reiz. Man weiß häufig nicht, wo der Architekt aufhört und der Bildhauer beginnt, ob es sich um ein Werk der

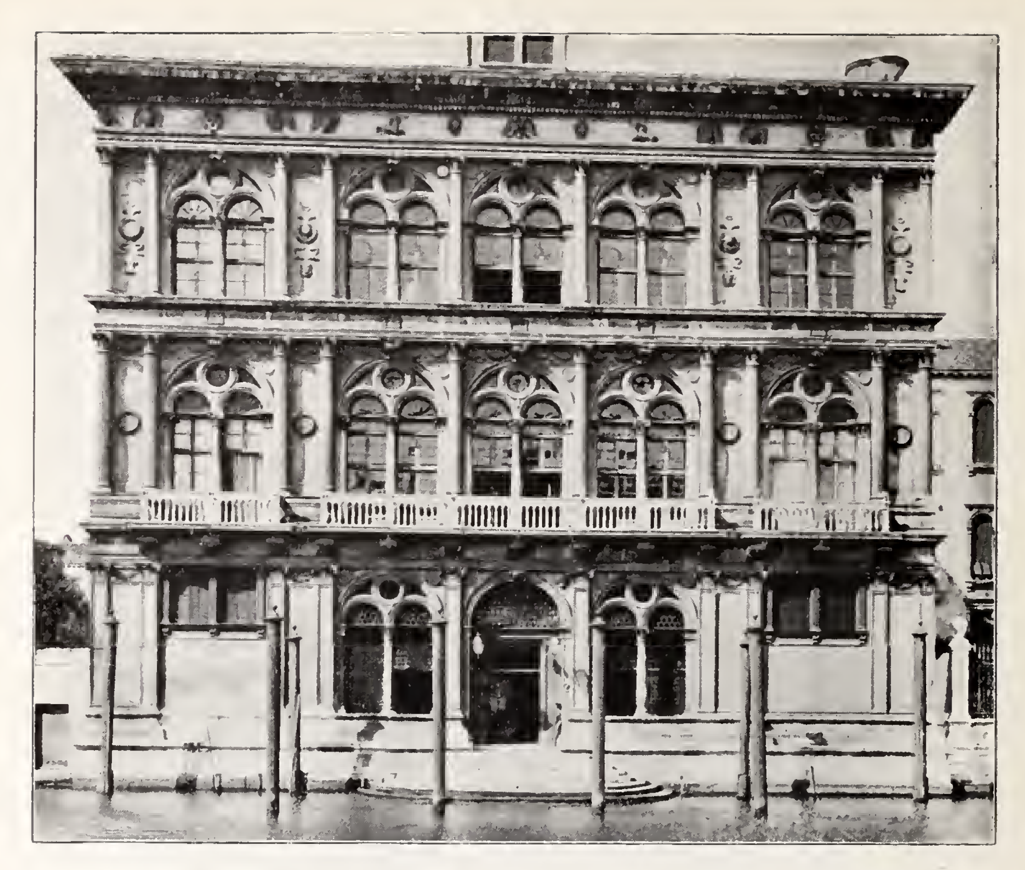


Fig. 61. Palazzo Vendramin-Calergi in Venedig. Von Pietro Lombardi (?).



Fig. 62. Hof des Dogenpalastes zu Venedig. Von Antonio Rizzo und Scarpagnino.

Baukunst oder der Plastik handelt. Solche Prachttore, vollständig mit Reliefs übersponnen, wie die von dem Dombaumeister Tommaso Rodari entworfenen Seitenportale des Domes zu Como (S. 33) oder das (nach dem Louvre übertragene) Tor des Pal. Stanga in Cremona, finden in Mittelitalien nicht ihres gleichen. Unerschöpflich ist die Phantasie der Oberitaliener in der Erfindung ornamentaler Motive, die die Pilaster füllen und die Gesimse beleben. Gern wird noch die Wirkung durch die Farbe erhöht. So deutet schon die Architektur des 15. Jahrhunderts die Richtung an, welche die farbenreiche oberitalienische Kunst im folgenden Zeitalter einschlägt. Diese dekorative Kunst hat aber noch eine besondere historische Bedeutung. Sie war die Schatzkammer, aus welcher die deutschen Künstler, Maler, Bildhauer und Ornamentisten der Renaissancezeit unermüdlich ihre Anregungen holten.

2. Skulptur.

Ein scharfer Einschnitt scheidet, wenn wir dem Biographen der italienischen Künstler folgen, auf dem Gebiete der Plastik die Renaissance von der mittelalterlichen Kunstweise. Vasari erzählt ausführlich von dem Wettstreite, welchen 1401 die besten Künstler von Florenz anstellten, als es galt, die zweite Tür des städtischen Heiligtums, des Baptisteriums, mit Bronzereliefs zu schmücken. Als Probebild war die Opferung Isaaks ausersehen worden. Haben sich auch nicht alle Probestücke erhalten, so wurden wenigstens die beiden Arbeiten, zwischen welchen den Richtern die Wahl schwer fiel, vor der Zerstörung gerettet. Sie sind im Museo Nazionale aufgestellt (Fig. 63 und 64) und entstammen den Händen Brunelleschis und Lorenzo Ghibertis (1381—1455), der aus dem Wettstreite als Sieger hervorging und vom Jahre 1403—1424 die Pfortenreliefs mit Darstellungen aus dem Neuen Testamente und den Bildern der Evangelisten und Kirchenväter arbeitete.

Ghibertis Bronzetüre, sowie die zahlreichen Statuen außen an Or San Michele sind der augenfällige Wendepunkt in der Geschichte der italienischen Plastik. Nicht die Anlehnung an die Antike ist das Neue, was in die Kunst hineingebracht wird. Die Antike wird vorwiegend im dekorativen Beiwerke, auch wohl in Gewandmotiven nachgeahmt. Epochemachend wirkt die unmittelbare und reiche Lebendigkeit in der Schilderung. Sie setzt genaues Naturstudium voraus, sie verleiht den Köpfen und Gestalten ein porträtartiges Gepräge, sie geht auf besonderen Ausdruck, verständliche und richtige Bewegungen aus und sammelt gern die Einzelzüge zu einem geschlossenen Charakter. Über der energischen Wiedergabe eines innerlich bewegten Lebens tritt zuweilen die Anmut und Schönheit der Erscheinung zurück. Doch zeigen die nackten Figuren, daß auch nach dieser Seite hin der Sinn erschlossen war. Dagegen hat bei Reliefdarstellungen das Streben nach Naturnachahmung zu einer malerischen Auffassung geführt, welcher die ganze Renaissanceperiode treubleibt, und wodurch die Renaissanceplastik am meisten von der Antike abweicht. Bei der führenden Rolle, die der Malerei seit der Einführung des Christentums zufiel, war eine Annäherung an diese für die Skulptur unvermeidlich.

Wie in der Architektur, so steht auch in der Plastik Florenz im Mittelpunkte der Bewegung. Aus dem Kreise der Bildhauer, die sich von dem Herkommen nicht völlig lossagen konnten, wie Bernardo di Piero Ciuffagni (1385—1456) und die am zweiten nördlichen Domportal seit 1408 tätigen Niccolo d'Arezzo († 1456), und Nanni die Banco († 1420) treten als bahnbrechende Meister hervor: Lorenzo di Cione Ghiberti, Donato di Niccolo di Betto Bardi, gewöhnlich Donatello genannt, und Luca della Robbia. Ghibertis Kunst bewegt sich vorzugsweise im Erzguß. Nachdem er die zweite Tür am Baptisterium voll-



Fig. 63. Opferung Isaaks. Bronzerelief von Brunelleschi. Florenz, Museo Nazionale.



Fig. 64. Opferung Isaaks. Bronzerelief von Ghiberti. Florenz, Museo Nazionale.

endet hatte, bei welcher er sich noch nicht vollständig von dem Vorbilde der von Andrea Pisano gegossenen ersten Türe (S. 12) entfernte, arbeitete er 1425 bis 1452 an der dritten, der jetzigen Haupttüre. Das ist das Werk, das Michelangelo für würdig erklärte, die Pforten des Paradieses zu schmücken. Die Türe wird von einem kräftigen Rahmen mit Ranken und Fruchtschnüren eingefaßt, welche aus Vasen emporsteigen und von allerhand Getier (Wachteln) belebt sind. Auch jeden Türflügel (Fig. 65) umschloß er mit einem ornamentalen Rahmen, der in Nischen kleine alttestamentliche Figuren und porträtmäßig erfaßte Köpfe zeigt. Diese auch technisch vollendeten Schöpfungen plastischer Kleinkunst gehören wegen der lebendigen Natürlichkeit des Ausdruckes und der Schönheit der Behandlung zu den besten, was die Renaissance geschaffen hat. In je fünf Feldern auf jedem Flügel schildert er Szenen aus dem Alten Testamente von der Erschaffung des ersten Menschenpaares bis zum Besuche der Königin von Saba bei Salomo. Kühn bricht er mit der überlieferten Kompositionsweise. Das Studium der Antike ist in der Gewandung am meisten erkennbar, hemmt aber nicht das frische Naturgefühl des Künstlers, welches so weit geht, daß er die hergebrachten Regeln des Reliefstils wohlgemut überspringt und mit der Malerei zu wetteifern erfolgreich versucht. So zeigt z. B. das oberste Feld des linken Türflügels (Fig. 66), gerade wie die gleichzeitige Malerei, eine



Fig. 65. Haupttür des Baptisteriums zu Florenz. Von Ghiberti.

Reihe verschiedener Szenen von der Erschaffung Adams bis zur Vertreibung aus dem Paradiese in einem Rahmen vereinigt; die vordersten Figuren sind beinahe in vollem Runde, die hinteren flach und in allen Dimensionen kleiner gearbeitet. Offenbar lag die Absicht vor, die Wirkungen der malerischen Perspektive auf die Reliefdarstellung zu übertragen. Auch diese Behandlung des Hintergrundes, seine Ausfüllung mit landschaftlicher und architektonischer Staffage, die Abstufung der Komposition nach der Tiefe zu wurde für lange Zeit mustergültig. Von Ghibertis Bronzestatuen an Or San Michele: Johannes, Matthäus, Stephanus, ist der letzte



Fig. 66. Erschaffung der Menschen und Vertreibung aus dem Paradiese.
Von der zweiten Tür Ghibertis am Baptisterium (Haupttür) in Florenz.

(Fig. 67) am spätesten (1426) in Erz gegossen worden. Man muß sie mit dem Petrus des Donatello (Fig. 68) vergleichen, um den Gegensatz zwischen den beiden Künstlern und die Eigentümlichkeit Ghibertis zu erfassen. Die größere formelle Schönheit besitzt der Stephanus, das tiefere Leben, den schärfer ausgeprägten Charakter offenbart das Gegenstück, welches übrigens neuerlich mit guten Gründen dem Donatello abgestritten und dessen unmittelbarem Vorgänger, Nanni di Banco, zugewiesen wird. Zweifellos stilverwandt sind Nannis Arbeiten für Or San Michele, die Gruppe der vier Heiligen und besonders die prächtige Figur des Eligius.

In ansprechender Weise erzählt Vasari Donatellos (1386—1466) Jugendleben. Die Freundschaft mit Brunelleschi, die gemeinsame Wanderung nach Rom spielen in dem Berichte die Hauptrolle. Manches mag darin im Laufe eines Jahrhunderts bereits eine legendarische Färbung angenommen haben; der Kern bleibt doch wahr und richtig. Seit dem Jahre 1406,

also seit seinem zwanzigsten Jahre, tritt er als Künstler deutlich in das Gehfeld und wird zu drei großen Unternehmungen, welche damals die Bildhauer von Florenz in Atem hielten, zu



Fig. 67. Stephanus. Bronzestatue von Ghiberti. Or San Michele in Florenz.



Fig. 68. Petrus. Marmorstatue von Donatello od. Nanni di Banco. Or San Michele in Florenz.

der plastischen Ausschmückung der (später abgebrochenen) Domfassade, des Campanile und der Außenseite von Or San Michele, herangezogen. Beinahe zwei Jahrzehnte lang nimmt diese Tätigkeit seine Kraft vorwiegend in Anspruch. Donatello wächst offenbar aus der von Nanni

di Banco und andern Zeitgenossen eingeschlagenen Richtung heraus, verfolgt sie aber mit festerem, zielbewußtem Blick. In seinen ältesten für die Domfassade gearbeiteten Statuen, z. B. dem sogen. Josua, steht er in der Zeichnung der Gestalt, in der Bewegung des einen nachschleifenden Beines, in der willkürlichen Anordnung der Gewandfalten den Genossen noch ziemlich nahe. Sieht man aber schärfer zu, vergleicht man die vier sitzenden, jetzt in der Tribuna des Domes auf-



Fig. 69. Der Evangelist Lukas.
Von Nanni di Banco. Florenz, Domtribuna.



Fig. 70. Der Evangelist Johannes.
Von Donatello. Florenz, Domtribuna.

gestellten Kolossalstatuen, den Markus des Niccolo d'Arezzo, den Lukas des Nanni di Banco (Fig. 69), den Matthäus des Ciuffagni und den Johannes (Fig. 70) des Donatello miteinander, so entdeckt man bald die ungleich tiefere Natur und wahrhaft plastische Phantasie des letzten. Alle vier Statuen zeigen die gleiche Haltung; der Kopf ist gradaus gewendet, die eine Hand auf dem Evangelienbuche aufruhend, die andere (Markus ausgenommen) lässig auf den Oberschenkel gelegt. Aber nur Donatellos Johannes hat einen wirklich individuellen Kopf,

zeigt eine ausdrucksvolle Bewegung, eine wohldurchdachte Anordnung des Gewandes. Schon hier durchbricht er alle konventionellen Schranken und schafft eine lebensvolle Charakterfigur. Wie der Johannes, dessen Anblick bei vielen Betrachtern die Erinnerung an den Moses Michelangelos weckt, alle Domstatuen überragt, so steht der Georg (Fig. 71) an der Spitze der für Or San Michele gemeißelten Werke. Auch der Evangelist Markus, an welchem Michelangelo den ehrlich biederen Ausdruck so sehr rühmte, zeichnet sich durch den ganz individuell gefaßten Kopf, die feste Haltung und plastisch schöne Gewandung aus. Noch bedeutsamer aber für das Verständnis der Natur und der Richtung Donatellos erscheint der Georg, das lebendige Bild des tapferen, furchtlosen Kriegers. Welche Zuversicht spricht aus seinem kecken, breitspurigen Auftreten, welcher mutige Trotz aus dem jugendlichen Kopfe! Der Entwurf der Gewandung verlangte bei dem Georg keine reiche Kunst. Nur lose hängt von der Schulter ein über der Brust befestigter Mantel herab, einen Teil der letzteren und den linken Oberarm bedeckend. Der Körper, soweit ihn nicht der hohe Schild verbirgt, ist in eine eng am Leibe liegende Rüstung gehüllt und läßt uns bereits die freie Herrschaft des Meisters über die nackten Formen ahnen.



Fig. 71. Georg. Marmorstatue von Donatello.
Or San Michele in Florenz.
(Das Original jetzt im Museo Nazionale.)

Von einer neuen Seite lernen wir Donatello in seinen Prophetenstatuen am Campanile kennen. Hier gibt er dem malerischen Zuge unumwunden Ausdruck, jedoch in anderer Weise als Ghiberti. Jede Gestalt wird gleich in einem nach Höhe und Entfernung bestimmten Raume vom Künstler gedacht, darnach werden die Zeichnung und Modellierung, die Verhältnisse und das Maß der Ausführung geregelt, also der perspektivische Standpunkt ist in die Skulptur hineingetragen, ohne daß, wie es bei Ghiberti geschah, die natürlichen Grenzen der Plastik überschritten werden. Die Annäherung an malerische Wirkungen prägt sich in dem scharfen Porträtcharakter aus, welchen die Köpfe haben. Der bloß individuelle Typus genügt nicht mehr; aus der unmittelbaren Umgebung, aus dem wirklichen Leben wird eine Persönlichkeit herausgeholt

und ein weniger durch Schönheit als durch Schärfe des Ausdruckes packender Kopf der Propheten=gestalt aufgesetzt. Von den vier Figuren am Campanile, dem Johannes d. T., dem Habakuk, Jeremias und David (?) sind die beiden letzten besonders berühmt. Der David führte stets im Volksmunde schlechthin den Namen des Kahlkopfes (Zuccone, Fig. 73), und er gibt in der Tat die Züge eines alten, durch mannigfache Schicksalsschläge zäh und hart gewordenen Mannes aus dem Volke vortrefflich wieder. Eine ähnliche verwitterte, aber ausnehmend lebensvolle Figur tritt uns in dem Jeremias (fälschlich Salomo) ent=gegen. Donatello bezeichnete beide Statuen mit seinem Namen, ein Beweis, wie befriedigt er von diesen Werken war. An die altehrwürdigen biblischen Typen, an Heiligenbilder wird man allerdings durch diese Propheten nicht erinnert. Die Tradition, soweit sie nicht in der Brust des Künstlers wiederklingt, hat ihr Recht verloren; an ihre Stelle ist die schöpferische Phantasie des Bildners getreten, der nicht nur die Ausführung, sondern auch die allgemeine Auffassung als sein Eigentum in Anspruch nimmt. Donatello legte seiner Natur keinen Zwang an. Das Kräftige und Lebensvolle, in erster Linie die Wahrheit und dann erst die Schönheit, war sein Ideal, und diesem gab er sich unbedingt hin, im Einklange mit der Zeit=stimmung, in der sich gleichfalls das freudige Voll=gefühl eines neuen, kräftigen Lebens ausprägte. Wir wundern uns daher nicht, daß die alten Florentiner die Porträtwahrheit der Gestalten Donatellos priesen und seine Propheten nach berühmten Stadtgenossen benannten. Bei einfachen Bildnissen, wie bei der Ton=büste des Niccolo Uzzano (?) im Museo Nazionale zu Florenz (Fig. 74), steigerte Donatello die lebendige Wirkung noch durch vollständige naturtreue Bemalung. Doch wäre es ein grober Irrtum, wenn man den Meister als einen einfachen Naturalisten auffassen wollte. Es geht durch seine Werke ein Zug gesteigerter Lebensfülle, welchen er nicht der gemeinen Wirklichkeit absehen konnte.



Fig. 72. David. Bronzestatue von Donatello. Florenz, Museo Nazionale.

Durch seine Tätigkeit am Dome und an Or San Michele gewann Donatello allmählich großes Ansehen. Es mehrte sich der Kreis der ihm gestellten Aufgaben, zu deren Vollendung er die Mit=wirkung des als Baumeister schon oben (S. 39) erwähnten Michelozzo (seit 1420) erlangte. Weit über das Weichbild seiner Vaterstadt hinaus begehrte man jetzt seine Werke. Im Baptisterium zu Florenz schuf er das große Grabmal des Papstes Johann XXIII., dessen Aufbau das Vorbild für ähnliche Werke abgab; die Peterskirche in Rom bewahrt von seiner Hand ein mit Kinderfiguren und Reliefs geziertes Tabernakel (1433); in Prato schmückte er die Außenkanzel des Doms mit einem Reigen tanzender Knaben (1438). Auch hier bediente er sich der Beihilfe von Michelozzo, dagegen überließ er diesem die Ausführung des Grabmals Brancacci in S. Angelo a Nilo zu Neapel und steuerte nur das kleine Relief der Himmel=

fahrt dazu bei. Einen neuen, reichen Wirkungskreis öffnete ihm das freundschaftliche Verhältnis zu Cosimo Medici. Es galt jetzt, einen Palast mit plastischen Werken zu schmücken, in welchem



Fig. 73. Kopf des David (lo Zuccone). Von Donatello. Florenz, am Glockenturm.



Fig. 74. Niccolo da Uzzano (?). Terrakottabüste von Donatello. Florenz, Museo Nazionale.



Fig. 75. Johannes der Täufer. Bronzestatue von Donatello. Siena, Dom.

der Humanismus, die verständnisvolle Freude an der Antike eine heimische Stätte gefunden hatten. So wurde auch Donatello in die Kreise der Antike gezogen. Kameen und Münzbilder

übertrug er (Hof des Pal. Medici) in größere Reliefmedaillons, einem antiken Werke lauschte er das kleine, friesartige Bronzerelief mit dem trunkenen Silen ab, dessen Wagen derblustige Kinder ziehen und schieben. Wichtiger als diese stofflichen Anregungen war die feinere Ausbildung des Formensinnes, welche er dem Studium der Antike verdankte. In dem Hirtenknaben David im Museo Nazionale (Fig. 72) löste er nach 1433 zum erstenmal seit der Römerzeit die Aufgabe, einen nackten Körper in Bronzeguß darzustellen. Er traute dem Gusse die Fähigkeit zu, auch die leisesten Hebungen und Senkungen des Tonmodelles auszudrücken. Überaus weich rundet er die Gliedmaßen des jugendlichen Körpers auch die zartesten Übergänge weiß er mit dem Modellierholze wiederzugeben. Das Vollendetste in dieser Richtung leistet er in dem Helme des besiegten Goliath; die Formen heben sich kaum merklich von der Grundfläche ab, so fein sind sie aufgelegt.

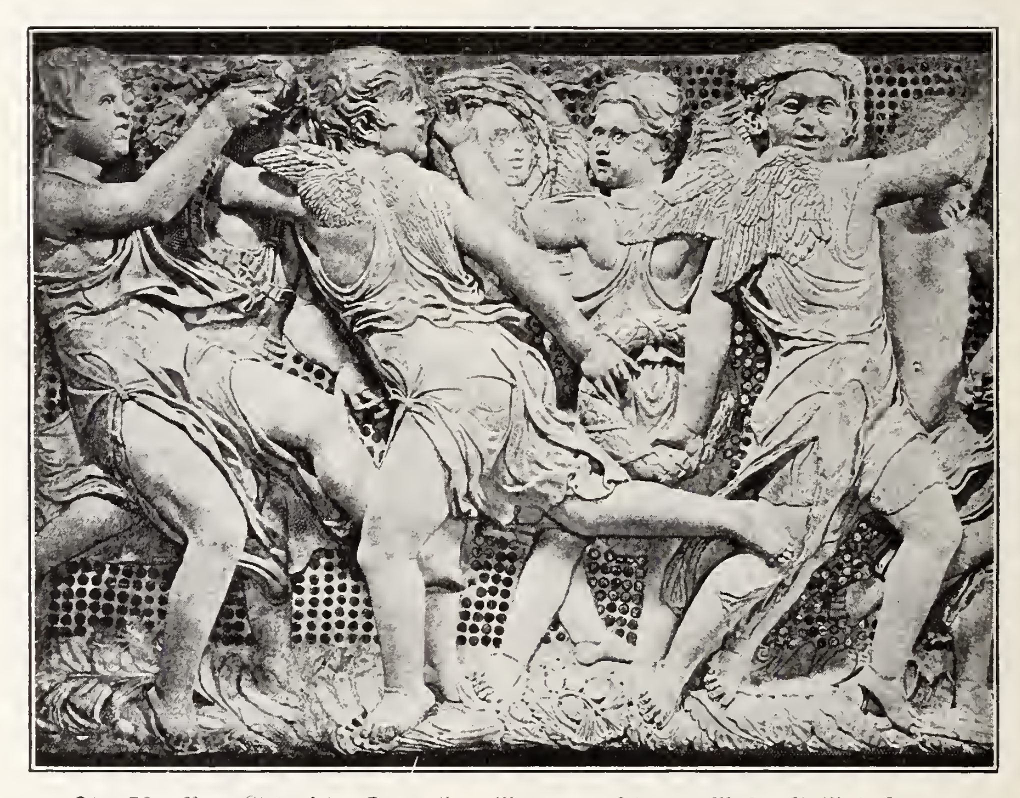


Fig. 76. Vom Kinderfries Donatellos (Marmor). Florenz, Museo S. M. di Fiore.

Bei der Schilderung der Werke Donatellos muß die Verwendung des mannigfachsten plastischen Stoffes auffallen. Donatello arbeitete in Ton, Erz und Stein und verstand es in jedem Falle vortrefflich, die Formen der Natur des Materiales anzubequemen. Noch auffälliger erscheint die verschiedenartige Auffassung desselben Gegenstandes. Mit großer, bei einem Florentiner begreiflichen Vorliebe verkörperte Donatello den Täufer, den Schutzpatron der Stadt. Welcher Abstand trennt aber die jugendliche Figur des Heiligen in der Casa Martelli (Florenz) von der Bronzestatue im Dome zu Siena (Fig. 75), in welcher der abgezehrte Leib des Wüstenpredigers mit furchtbarer Wahrheit wiedergegeben wird! Welcher tiefe Unterschied waltet zwischen einzelnen flachen, der Antike abgelauschten Bronzereliefs und den derben, die höchste Lebenslust atmenden musizierenden und tanzenden Knaben, mit welchen er die Sängerbühne über der Tür der südlichen Sakristei des Domes (seit 1434, jetzt Museo S. M. di Fiore)

schmückte (Fig. 76)! Die reiche plastische Phantasie des Künstlers erklärt in den meisten Fällen diese mannigfachen Stilwandlungen; er wird nicht müde, immer neue formale Aufgaben der Skulptur aufzusuchen und zu bewältigen. Aber auch der Gang der persönlichen Entwickelung übte Einfluß auf seinen Formensinn. Der Grundzug seines Wesens blieb, so lange Donatello



Fig. 77. Die Verkündigung.
Marmortabernakel von Donatello. Florenz, S. Croce.

wirkte, unversehrt. Vergleicht man jedoch frühere Arbeiten mit späteren, so beobachtet man eine stetige Steigerung der dramatischen Kraft. So schüchterne, anmutige Gestalten, wie sie uns in der Frühzeit entgegentraten, hat Donatello im höheren Alter nicht wieder geschaffen. Selbst die zahlreichen kleinen Madonnenreliefs, in bemaltem Stucco, Ton oder Marmor ausgeführt, welche mit Recht auf Donatello und seine Schule zurückgeführt werden, lassen über

dem Streben nach lebendiger Frische und über einem gewissen vornehmen, stolzen Zuge die feineren Schönheitsreize vergessen. Sie werden in dieser Beziehung nicht selten von älteren Werken überragt, haben aber dadurch eine große Bedeutung, daß sie der mehr natürlichen Auffassung der Madonna den Weg wiesen und noch die Maler des 16. Jahrhunderts anregen konnten. Aber auch das Relief der Verkündigung Mariä in S. Croce in Florenz (Fig. 77), das schon vor 1430 entstanden ist, lehrt uns bereits das kennen, was noch die spätere Zeit von seiner Kunst übernommen und weitergebildet hat.

Sein größtes Werk schuf Donatello fern von der Heimat. Im Jahre 1444 war er



Fig. 78. Das eherne Standbild des Gattamelata in Padua. Von Donatello.

nach Padua berufen, wo er neben anderen Arbeiten das 1447 vollendete Ehrendenkmal des venezianischen Heerführers Gattamelata (Erasmo de' Narni) zu entwerfen und zu gießen hatte. Er hatte bereits in Florenz seine Tüchtigkeit als Erzbildner bewiesen, in seiner Judith mit dem Leichnam des Holofernes, ursprünglich im Palast der Medici, jetzt in der Loggia de' Lanzi aufgestellt, sich zuerst (1440) an eine größere Bronzegruppe gewagt. Teils die Neuheit des Gegenstandes, teils die Schwierigkeiten der Technik verhinderten das völlige Gelingen. Die Komposition erscheint zu sehr gedrängt, nicht frei genug bewegt. Das Reiterstandbild des Gattamelata (Fig. 78) dagegen zeichnet sich nicht allein durch die vollkommene Beherrschung der Technik, sondern auch durch die lebendig individuelle und doch monumentale Wiedergabe des Reiters und Rosses aus. Der Pferdekopf namentlich (eine Variante im Museum zu Neapel) könnte leicht für antik gelten. Der „Cavallo“ ist auch in dem Sinne ein echtes Werk der Renaissance, daß er zum erstenmal wieder eine in der antiken Kunst heimische Aufgabe würdig

verkörpert. Zehn Jahre verweilte Donatello mit Unterbrechungen in Padua, um die ihm übertragenen Schmuckwerke in der Kirche des h. Antonius (Santo), insbesondere den Hochaltar auszuführen. Die hervorragendste Leistung sind die vier Flachreliefs mit Szenen aus dem Leben des Schutzheiligen. Im Ausdrucke und in der Bewegung der Gestalten, im dramatischen Pathos wetteifert Donatello mit den Malern; in der Anordnung der Bilder hält er sich aber ungleich mehr an die Gesetze der Plastik als Ghiberti, welcher die Einzelfiguren zwar plastisch auffaßte, die Komposition aber wie in einem Gemälde perspektivisch vertiefte.



Fig. 79. Die Kreuzigung. Bronzerelief von Donatello. Florenz, S. Lorenzo.

Als betagter Mann, siebenundsechzigjährig, kehrte Donatello nach Florenz zurück. Auch jetzt ruhte und rastete der nur im Schaffen und Arbeiten glückliche, in seinem Wesen sonst anspruchslose, bescheidene Meister nicht. Die Kirche S. Lorenzo war der letzte Schauplatz seines Wirkens. Für die Sakristei hatte er schon viel früher die beiden Erztüren mit kleinen Heiligenfiguren und (in Stucco) die Rundbilder der Evangelisten und die Büste des h. Laurentius modelliert. Wenn er hier mit weiser Mäßigung tief empfundene, aber einfach ruhige Charaktertypen verkörpert hatte, so gab er jetzt in den Reliefs zweier Bronzekanzeln im Schiff der Kirche, welche das Leiden und den Triumph Christi schildern, seiner dramatischen Gestaltungskraft freien Lauf. Namentlich in der Kreuzigung (Fig. 79) und der Abnahme vom Kreuz lodern

mächtige Leidenschaften hell auf. Die Ausführung der Werke mußte er freilich seinen Gehilfen überlassen. Die antiken Motive, welche diese im Beiwerke hier anbrachten, weisen deutlich auf den Einfluß hin, den die antiken Studien in der Schule Donatellos allmählich gewannen. Bertoldo, der letzte Schüler Donatellos, ist zugleich der Lehrer Michelangelos. So sind die beiden größten Bildhauer Italiens, wie sie innerlich nahe verwandt sind, auch äußerlich eng miteinander verknüpft.

Seit Giotto hat kein Künstler einen so nachhaltigen und weitgreifenden Einfluß geübt, wie Donatello. Er gab nicht nur in seinem eigentlichen Fache die Richtung an, welcher die meisten Genossen folgten, sondern er warf auch auf das benachbarte Gebiet der Malerei den Widerschein seines Wirkens. In der dramatischen Gewalt der Erzählung, in der kraftvollen Wahrheit der Schilderung, in dem energischen Bloßlegen innerer Empfindungen, in der Richtigkeit und Mannigfaltigkeit der äußeren Bewegungen, in der Kenntnis des menschlichen Körpers ging er den Malern voran und zwang sie zum Einschlagen des gleichen Weges.



Fig. 80. Von dem Kinderfries des Luca della Robbia. (Marmor.) Florenz, Museo S. M. di Fiore.

Neben Donatello und Ghiberti steht unter den älteren florentiner Renaissancekünstlern Luca della Robbia (1399—1482) in erster Linie.

Schmiegsamer in seinem Wesen, erfuhr Luca zuerst Einflüsse seiner beiden Genossen, besonders Donatellos; mit diesem wetteifernd schuf er die Reliefs der Sängerbühne über der Tür der nördlichen Sakristei im Dome von Florenz — schon 1431 erhielt er den Auftrag, 1441 waren beide Kanzeln an ihren Plätzen —, jetzt im Museo S. M. di Fiore. Die tanzenden und musizierenden Kinder (Fig. 80), an sich eine der schönsten Leistungen der Frührenaissance, sind ganz geeignet, Lucas besondere Natur erkennen zu lassen. Sie sind zierlicher und feiner durchgebildet als Donatellos Knaben, entbehren aber der Mannigfaltigkeit und Kühnheit der Bewegungen, welche Donatellos Fries auszeichnen, und sind auch für die Gesamtwirkung nicht so glücklich erfunden wie jene. Ein anderes Mal trat Luca an Donatellos Stelle, als dieser es unterließ, die ihm 1437 aufgetragene Bronzetür eben dieser nördlichen Domsakristei auszuführen; er übernahm sie gemeinsam mit Michelozzo und führte sie ganz spät allein zu Ende.

So hoch wahrscheinlich Luca selbst seine Tätigkeit als Marmorbildner und Erzgießer schätzte, so knüpft sich doch sein Hauptruhm an die bescheideneren Tonreliefs. Er belebte damit einen volkstümlichen Kunstzweig, gab ihm durch seine Erfindung einer emailartigen, farbigen und insbesondere weißen Tonglasur, oder doch durch Verbesserung der bisher in Italien üblichen, Dauer und erweiterte Wirkung, verlieh ihm zugleich durch die Anmut seiner Madonnen, die milde Ruhe seiner Gestalten eine künstlerische Weihe. Das gefügige Material lockte zu einer weicheren Behandlung der Formen, zum Beschreiten naturalistischer Bahnen. Lucas Verdienst war es, daß er die richtigen stilistischen Folgerungen aus der Natur des Stoffes zog, aber jede Einseitigkeit und Übertreibung vermied. Kein Künstler des 15. Jahrhunderts war im Kreise maßvoller Empfindungen so heimisch und verstand so gut Innigkeit des Ausdruckes und Lebensfrische mit plastischer Ruhe zu verknüpfen wie Luca. Die verhältnismäßig sparsame Färbung, welche bei den „Robbiawerken" vorwiegt, bezeichnet trefflich die Richtung. Nur eine beschränkte Reihe von Farben, eben hinreichend zur reicheren Belebung des Reliefs, kommt zur Anwendung.



Fig. 81. Madonna mit Engeln. Tonrelief von Luca della Robbia. Florenz, Museo Nazionale.

Die vom blauen Grunde sich abhebenden Gestalten erscheinen wesentlich weiß, stehen, dank dem glänzenden Email, nicht schroff den Marmorwerken gegenüber. Im Beiwerke, namentlich in den Blumen und Fruchtgewinden, welche die Reliefs nicht selten einrahmen (Fig. 82), wird allein von mannigfacheren Farbentönen Gebrauch gemacht. Rasch gewann die neue Technik und mildsinnige Auffassung in Toskana große Beliebtheit.

Ein volles Jahrhundert betrieb die Familie Robbia diesen nach ihr benannten Kunstzweig. Luca nahm seinen Neffen Andrea (1437—1528) als Gehilfen an. Nach Lucas Tode stand Andrea an der Spitze der Werkstätte und vererbte die Kunst wieder auf seine fünf Söhne: Girolamo, Luca, Mattia, Ambrogio und Giovanni, den tüchtigsten, der um 1529 starb. Erst spät im 16. Jahrhundert starb der Kunstzweig in Italien aus. Lucas glasierte Tonreliefs sind vielfach dekorativer Natur und stehen mit der architektonischen Umgebung in unmittelbarem Zusammenhange, wie z. B. die Kassetten in der Kapelle Pazzi und die Deckenmedaillons in der Kapelle von S. Jacopo in S. Miniato. Seine Madonnenreliefs in Türlünetten (Museo Nazionale Fig. 81 u. a. in Florenz, S. Domenico in Urbino) atmen noch einen strengeren, kirchlichen Geist. Erst in den Werken Andreas kommt der weiche Liebreiz, das mild freundliche

Wesen, welches als das Wahrzeichen der „Robbien" begrüßt wird und nicht selten an die Schilderungen des Fra Angelico erinnert, zu voller Geltung. Die Madonna verwandelt sich in eine zärtliche Mutter, welche auch mit dem Kinde zu spielen liebt; dieses selbst regt und bewegt sich in naiv munterer Weise. Eine Mittelstellung nimmt das auch in der Malerei beliebte Motiv der knieenden Madonna ein, die in stille Andacht vor dem vor ihr liegenden Christkind versunken ist (Fig. 82). Allmählich, mit der gesteigerten technischen Kraft wächst auch der Mut der Schule. Sie erweitert den Aufgabenkreis des Reliefs, gibt auch reichere,



Fig. 82. Madonna, das Kind anbetend. Tonrelief von Luca della Robbia. Florenz, Museo Nazionale.





Fig. 83. Wickelkinder. Tonreliefs von Andrea della Robbia. Florenz, Findelhaus.

beinahe dramatisch bewegte Szenen und förmliche Gruppen wieder, baut Altäre, Taufbrunnen, größere Friestafeln aus Ton auf und berührt nicht selten in ihren Werken das Gebiet der monumentalen Plastik und dekorativen Architektur. Den größten Reiz üben aber doch die einfachen, kleinen Reliefbilder aus, in welchen reiche Formen und ein anmutiger oder lieblicher Ausdruck vorherrschen. So bilden die Wickelkinder (Medaillons) an der Halle des Findelhauses von Andrea della Robbia (Fig. 83) eine schier unerschöpfliche Quelle innigen Genusses. Auf der anderen Seite begreift man, daß die bereits durch das Material und die Anwendung der Farbe genährte Neigung zum Naturalismus weiter gefördert wurde, namentlich

in späterer Zeit und auch außerhalb der engeren Schule Robbias. Das berühmteste Beispiel dafür liefern die von Giovanni della Robbia ausgeführten Reliefs am Ospedale del Ceppo in Pistoja, welche die sieben Werke der Barmherzigkeit in lebendiger Erzählung schildern (Fig. 84).

Selbstverständlich füllte die Tätigkeit der großen Meister nicht das ganze florentiner Kunstleben aus. Neben ihnen wirkten, mehr oder weniger von ihnen abhängig, noch zahlreiche namhafte Künstler, welche aber keinen wesentlich neuen Zug in die florentinische Skulptur brachten, auch in ihrer persönlichen Entwickelung nicht genau verfolgt werden können. Bei größeren Unternehmungen wurden mannigfache Kräfte zur Mitwirkung herangezogen. So halfen Ghiberti bei der Herstellung der zweiten Bronzetüre mehr als zwanzig Genossen. Michelozzo war mehrere Jahre hindurch der Gehilfe Donatellos; der von L. B. Alberti gepriesene Maso di Bartolommeo, auch Masaccio genannt, arbeitete gemeinsam mit Michelozzo und Luca della Robbia. Bei solcher Art von Tätigkeit hält es schwer, sich von der einzelnen Persönlichkeit ein klares Bild zu verschaffen, und es kann nicht wundernehmen, wenn bei dem einen oder anderen Künstler eine fest begrenzte Richtung nicht wahrgenommen wird, wie bei Agostino d'Antonio di Duccio (1418 bis nach 1481) aus Florenz, dessen Hauptwerke in Perugia (Fassade von S. Bernardino) und Rimini (Innendekoration in S. Francesco; S. 42) zu sehen sind. Einzelne seiner Köpfe erinnern durch den schwärmerischen Ausdruck an



Fig. 84. Teil des Terrakottafrieses am Ospedale del Ceppo in Pistoja. Von Giovanni della Robbia.



Fig. 85. Vom Grabdenkmal der Ilaria del Caretto. Von Jacopo della Quercia. Lucca, Dom.



Fig. 86. Flucht nach Ägypten. Marmorrelief von Jacopo della Quercia.
Bologna, Portal von S. Petronio.

die umbrische Malerschule, andere Gestalten streifen mit ihren unruhig flatternden, mit Falten überladenen oder lang schleifenden Gewändern an das Manierierte; auch zog ihn die Schilderung stark bewegter, leidenschaftlicher Szenen an. Er entfaltet wohl äußerlich eine gar mannigfache Wirksamkeit, ist aber doch keine innerlich reiche Natur. Gleiches gilt noch von manchen anderen Zeitgenossen Donatellos, dessen Einfluß namentlich auf minder kräftige Persönlichkeiten schwer drücken mußte.

Gleichzeitig mit den bahnbrechenden florentinischen Bildhauern entwickelt Jacopo della Quercia aus Siena (1371—1438) eine fruchtbare Tätigkeit. Schon in dem frühsten der von ihm erhaltenen Werke löst er sich von dem befangenen Stile des 14. Jahrhunderts los. Es ist das Grabmal der Ilaria del Caretto im Dom zu Lucca (Fig. 85), ausgezeichnet durch

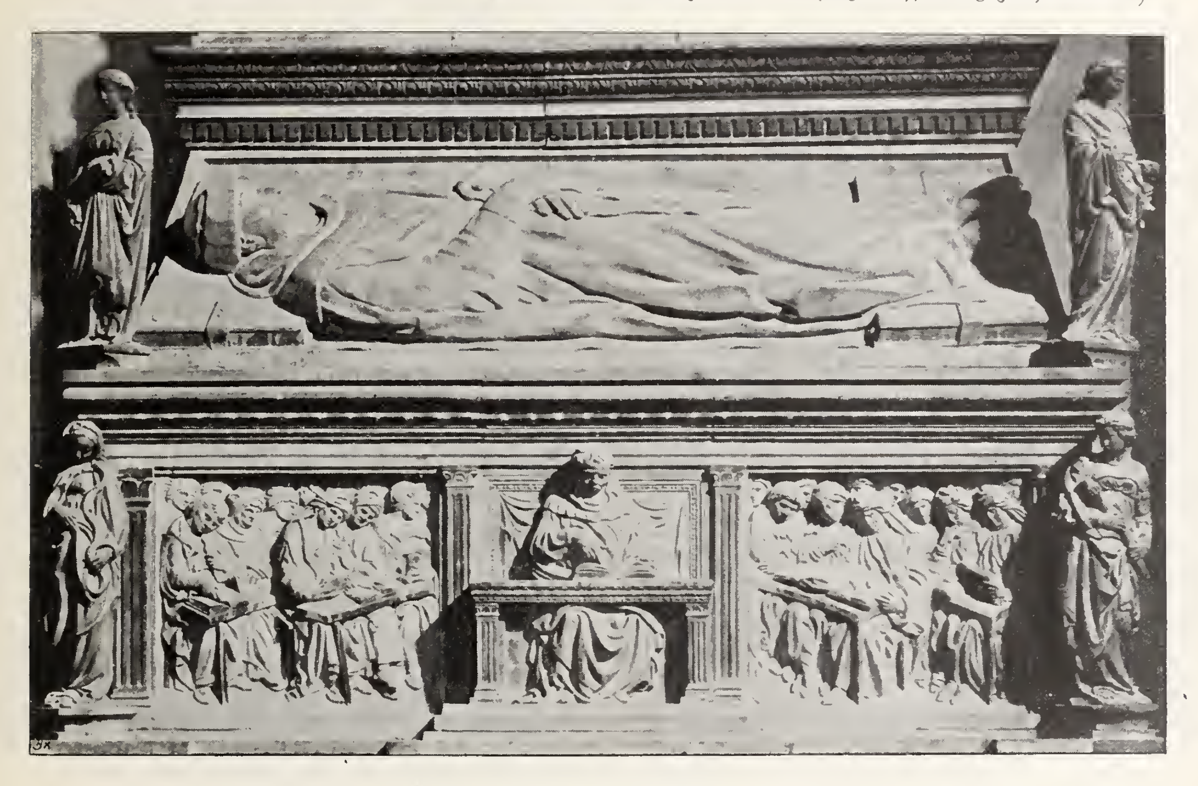


Fig. 87. Vom Grabdenkmal des Galeazzo Bentivoglio. Von Jacopo della Quercia. Bologna, S. Giacomo Maggiore.

die edle Gestalt der Toten und merkwürdig wegen des der Antike entlehnten, aber von frischem Naturgefühl erfüllten Kinderfrieses. Von seinem Hauptwerke, dem plastischen Schmuck des Marktbrunnens zu Siena (Fonte Gaia) sind nur noch verwitterte Trümmer (im Dommuseum) übrig, immerhin genügend, um die edle Auffassung der menschlichen Gestalt, verbunden mit einer breiten Behandlung der Gewänder, erkennen zu lassen. Eine zweite große Arbeit, die er im Auftrage seiner Vaterstadt unternahm, der Taufbrunnen in S. Giovanni, ist nur zum Teil von ihm selbst ausgeführt worden. Von den sechs Bronzereliefs der Brüstung rührt nur eins von ihm her (Zacharias im Tempel), überaus ansprechend durch die formale Schönheit der Gestalten und die schlichte Einfalt der gemütvollen Schilderung des Vorgangs. Quercia mißt sich dabei ohne Einbuße mit Donatello, von dem eins der übrigen Reliefs (Gastmahl des Herodes) und Ghiberti, von dem zwei dergleichen (Gefangennahme Johannis und Taufe Christi) gegossen wurden. Seine letzten Lebensjahre brachte er größtenteils in Bologna zu.

Am Hauptportale von S. Petronio schmückte er Pilaster und Architrav mit flachen Reliefs aus der Genesis und aus der Jugendgeschichte Christi (Fig. 86), welche trotz ihrer Kleinheit mächtig wirken und eine merkwürdige Herrschaft über kraftvolle physische Lebensäußerungen bekunden. Sein Hauptwerk in Bologna ist das Grabmal des gelehrten Galeazzo Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore mit sieben Statuetten und einem bei den sog. Professorengräbern üblichen Relief, welches den Verstorbenen auf dem Lehrstuhl inmitten seiner Zuhörer darstellt (Fig. 87). Er übte mit seiner Eigenart nur wenig Einfluß auf die überaus rührige sieneser Schule aus, die eine andere, der sienesischen Malerei verwandte Richtung verfolgte und auf den empfindungsreichen, still sinnigen Ausdruck und eine feine Ausführung den Nachdruck legte. Großer Namen, außer Jacopo della Quercia, kann sich die sienesische Skulptur des 15. Jahrhunderts nicht



Fig. 88. Kalksteinbüste der sogen. Prinzessin von Urbino. Von Desiderio da Settignano. Berlin, Museum.



Fig. 89. Marmorbüste des Piero de' Medici. Von Mino da Fiesole. Florenz, Museo Nazionale.

rühmen, dagegen bietet sie eine Fülle kleiner Werke, namentlich Madonnenreliefs, welche sich dem besten, was die Frührenaissance geschaffen hat, anreihen. Im letzten Viertel des Jahrhunderts entfaltet die dekorative Plastik in Siena ihre volle Blüte mit der Tätigkeit der Bildschnitzer Antonio und Giovanni Barile und des Marmorbildhauers Lorenzo di Mariano, gen. Marinna (1476—1534). Die Brüder Barile arbeiteten gemeinsam an dem prachtvollen Orgellettner des Doms, Marinnas Werk ist die reich ornamentierte Front der Libreria im Dom und der schon in das 16. Jahrhundert fallende Hauptaltar der Kirche Fontegiusta, dessen Lünette eine tiefempfundene Trauer der Engel um den toten Heiland umschließt.

Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hat keinen Bildhauer von gleicher Größe und Bedeutung wie Donatello aufzuweisen, wohl aber eine Reihe tüchtiger Kräfte, die vorwiegend auf Donatellos Grundlage weiterbauen, dabei aber das technische Verfahren verbessern, das

dekorative Element glänzend ausbilden und überdies der heiteren, ruhigen Anmut in der Schilderung einen größeren Raum gönnen, als ihr in der Welt des Charakteristischen und mächtig Bewegten vorzugsweise heimischer Vorgänger. Die Porträtbüste und das Grabdenkmal sind die Hauptaufgaben der späteren florentinischen Plastik. In den Bildnissen wird dem Beschauer von dem herben Realismus in der Auffassung nichts geschenkt, einer Veredelung der Züge auf Kosten individueller Lebendigkeit nicht nachgestrebt. Den Beweis liefern u. a. einige Büsten im Berliner Museum, welche ehemals zum Familienschatze der Strozzi gehörten: die Marmorbüste der Marietta Strozzi und die Kalksteinbüste der sogenannten Prinzessin von Urbino von Desiderio da Settignano (Fig. 88) und eine Marmorbüste des Niccolo Strozzi vielleicht von Mino da Fiesole. Von einem dritten Familienporträt, dem des Filippo Strozzi, einem Werke des Benedetto da Majano, hat sich sowohl das Tonmodell (Berlin) als auch das ausgeführte Marmorbild (Louvre) erhalten. Die gleichen Eigenschaften bemerkt man auch an vielen anderen Marmor- und Tonbüsten (Erzbüsten waren selten), die die genannten und



Fig. 90. Grabfigur des Lionardo Bruni. Von Bernardo Rossellino. Florenz, S. Croce.

andere florentinische Künstler im Laufe des 15. Jahrhunderts schufen (Fig. 89); am stärksten erscheinen sie natürlich in den bemalten Tonbüsten ausgeprägt. Die Sitte vielfarbiger Skulptur wurde allerdings durch die herrschende Richtung begünstigt; sie beweist aber außerdem die Volkstümlichkeit der plastischen Kunst. Denn die echte Volkskunst kennt noch nicht die scharfe Scheidung plastischer und malerischer Wirkungen, sie verlangt zuerst unmittelbare Lebendigkeit und sinnliche Wahrheit; daher kann sie auch in der Skulptur die Farbe schwer missen und widerstrebt der Beschränkung der Bildnerei auf die reine Formensprache.

Bei den Grabmonumenten führte schon die reiche, zierlich dekorative Einrahmung zu einer leichten Milderung des herben realistischen Tones. Das Grabdenkmal gewinnt einen festen Typus, der die mittelalterliche Grabplatte und den mittelalterlichen freistehenden Sarkophag beseitigt und bis in das 16. Jahrhundert sich herrschend erhält. Es wird an die Wand angelehnt, als Hochbau behandelt. Ein mit Fruchtschnüren, Greifen und anderen Zierfiguren geschmückter Sockel trägt die Pilaster, welche den Sarkophag seitwärts einrahmen. Auf diesem ruht der Tote wie auf einem Paradebette oder einer Bahre, nicht gerade ausgestreckt, sondern mit dem Kopfe etwas gegen den Beschauer hingewendet. Eine flache Nische oder Wand bildet den Hinter-



Fig. 91. Grabmal Marsuppini. Von Desiderio da Settignano. Florenz, S. Croce.

grund, mit einem zierlichen Gebälke abgeschlossen; darüber ein Bogenfeld (Lünette), in welchem gewöhnlich ein Rundbild der Madonna, von Engeln gehalten, von Fruchtgewinden umgeben, angebracht ist. An der Spitze der Bildhauer, welche den Typus des florentinischen Grab-



Fig. 92. Grabmal des Kardinals von Portugal, von Antonio Rosselino. Florenz, S. Miniato.

denkmals vollendeten, stehen der schon früher (S. 39) als Architekt erwähnte Bernardo Rossellino (1409—1464) und der frühverstorbene Desiderio da Settignano (1428—1464). Desiderios Hauptwerk ist das Grabmal des florentinischen Staatssekretärs Marsuppini († 1455) in S. Croce (Fig. 91). Von Bernardo stammt das Denkmal des 1444 verstorbenen Lionardo Bruni, des Vorgängers Marsuppinis im Amte, ebenfalls in S. Croce, an welchem besonders

die Porträtfigur des Beigesetzten sich durch eine tiefere Beseelung auszeichnet (Fig. 90). Nur wenig nach steht ihm darin die hervorragendste Schöpfung seines jüngeren Bruders Antonio (1427—1478), das Monument des Kardinals Johann von Portugal in S. Miniato, welches durch seine reiche dekorative Ausstattung dem Grabmal Marsuppini nahe kommt (Fig. 92).

Notwendig drängt sich die Frage nach der Stellung dieser Künstler zu Donatello auf. Seine große Natur konnte er nicht auf die Schüler und Genossen vererben; immerhin mochten



Fig. 93. Sebastian.
Von Antonio Rossellino. Empoli, Dom.



Fig. 94. Caritas am Grabmal Hugos.
Von Mino da Fiesole. Florenz, Badia.

diese aber dem Meister einzelne Züge und Eigentümlichkeiten ablauschen. In der Tat schwankt in einzelnen Fällen, besonders bei kleineren Werken, Büsten und Reliefs, die Entscheidung, ob sie Donatello oder dem jüngeren Geschlechte zugeschrieben werden sollen. Am stärksten zeigt sich Desiderio von Donatello berührt; am weitesten von ihm entfernt erscheint Antonio Rossellino, nicht allein wegen des so häufig bei ihm hervortretenden dekorativen Zuges, sondern auch wegen der großen Weichheit der Formen, der milden Anmut im Ausdrucke und in der Bewegung der Gestalten, Vorzüge, die durch seine vollendete Marmortechnik in ein noch helleres Licht gestellt

werden. Nach beiden Richtungen hin bleibt sein h. Sebastian im Dom zu Empoli (Fig. 93) ein bewunderungswürdiges Beispiel. Besondere Erwähnung verdienen noch die häufig vorkommenden Büsten vornehmer Knaben in der Einkleidung eines Johannes oder Christus, die bekanntesten von Antonio Rossellino und Desiderio da Settignano.



Fig. 95. Der Glaube. Marmorrelief von Matteo Civitale.
Florenz, Museo Nazionale.

Dem Antonio Rossellino gleicht oder nähert sich doch der mit ihm auch in persönlichen Beziehungen stehende Matteo Civitale aus Lucca (1435—1501). Ohne Zweifel hat Civitale seine künstlerische Erziehung in Florenz genossen. Den Beweis liefern das Grabmal des päpstlichen Sekretärs Pietro da Noceto im Dome zu Lucca (1472) und der Regulusaltar ebenda, mit welchem zugleich das Grabmal des Heiligen verbunden wurde (1484). Beide Werke gehen

auf florentinische Muster zurück. Deutlicher als in diesen Werken tritt Civitales eigentümliche Natur in mehreren kleineren Schöpfungen, den Engeln von dem zerstörten Sakramentshäuschen



Fig. 96. Kanzel in S. Croce in Florenz. Von Benedetto da Majano.

im Dome, allegorischen Frauengestalten (Fig. 94), Ecce homobildern und Madonnenreliefs zu Tage. Es weht in ihnen ein Zug holder Andacht und stillfriedlicher Frömmigkeit. Den

empfindungsreichen Ausdruck erhöht eine überaus sorgfältige Ausführung, welche auch in seinen rein dekorativen Werken wiederkehrt. Große schöpferische Begabung, eine reiche Phantasie und energische Kraft kann man ihm freilich, so sehr auch einzelne Gestalten sich dem Sinne des Beschauers einschmeicheln, nicht zugestehen.

Hinderte Civitale vielleicht nur das Stilleben in einer kleinen Stadt an der vollen Entfaltung seiner Kunst, so schwächte Mino da Fiesole (1431—1484) nur zu häufig durch die flüchtig rasche Arbeit die Wirkung seiner Schöpfungen. Die scharfe Individualisierung, die frische Naturwahrheit und gediegene Ausführung, welche seine älteren Marmorbilder, insbesondere



Fig. 97. Der h. Franciscus vor Innocenz III. Relief von Benedetto da Majano. Kanzel in S. Croce. Florenz.

seine Porträtbüsten (Lionardo Salutati im Dome zu Fiesole) offenbaren, läßt später, als er mit Aufträgen überhäuft wurde, merklich nach. In Florenz war er von 1464 bis 1481 an der Ausschmückung der Badia beschäftigt (ein Altar und zwei Grabmäler, Fig. 94). Sein reichstes Arbeitsfeld fand er in Rom. Die Zahl der hier gemeißelten Tabernakel und Grabdenkmäler (S. Marco, S. Cecilia, S. M. del Popolo, S. M. in Trastevere u. a.) ist stattlich genug. Doch ging früher die Meinung von Minos Fruchtbarkeit noch viel weiter und man schrieb ihm fast alle römischen Skulpturen aus der Schlußzeit des 15. Jahrhunderts zu. Wir wissen jetzt, daß neben ihm noch viele andere Bildhauer tätig waren, allerdings mit Ausnahme von Paolo Taccone, gen. Romano, fast alle aus der Fremde herbeigerufen, wie Isaia aus Pisa, Giovanni Dalmata aus Trau in Dalmatien, Andrea Bregno aus Osteno am Luganer

See, Luigi Capponi aus Mailand, keiner von ihnen durch eine klar ausgesprochene künstlerische Persönlichkeit ausgezeichnet. Mit einigen dieser Kunstgenossen war Mino zu gemeinsamer Tätigkeit verbunden. Eine geschlossene römische Schule, welche der toskanischen gegenübergestellt werden kann und eigentümliche Vorzüge besitzt, läßt sich aus den Spuren ihrer Wirksamkeit nicht nachweisen. Der tonangebende Meister, vor allem im Aufbau und in der dekorativen Ausstattung der Wandgräber und Tabernakel, war zweifellos Andrea Bregno, dessen früheste Arbeiten dieser Art (von 1464) sich in der Kirche zu Osteno befinden.

Den Kreis der florentinischen Marmorbildner schließt Benedetto da Majano (1442—1497).



Fig. 98. Standbild Colleonis von Verrocchio. Venedig.

Weitreichend ist der Schauplatz wie der Umfang seiner Tätigkeit. Wohlerfahren in der Kunst eingelegter Holzarbeit (Intarsia), vielleicht auch Baumeister, hat er sich vor allem in der dekorativen und monumentalen Plastik als Meister bewährt. In den Marken (Loreto, Faenza) und in Neapel begehrte man Werke seiner Hand. Das Beste leistete er aber doch in seiner toskanischen Heimat. Die Kirche S. Domenico in Siena bewahrt von Benedetto einen Hostienbehälter (Ciborium) aus Marmor, welcher das fröhliche Behagen der Frührenaissance an üppiger Dekoration trefflich zur Anschauung bringt. Wenn seine Porträtköpfe dartun, daß Benedetto in Bezug auf frische und genaue Naturwahrheit hinter keinem seiner Genossen zurücksteht, so legen die Arbeiten im Dom zu San Gimignano (Finaaltar) von seinem lebendigen Sinne

für anmutige und weiche Formen Zeugnis ab. Seine beste Schöpfung bleibt jedenfalls die Kanzel in S. Croce (Fig. 96). In reicher architektonischer Gliederung steigt sie von der Konsole empor, geschmückt mit Statuetten in den Nischen des Unterbaues und mit Reliefs in den Feldern der Brüstung. Die letzteren (Fig. 97) zeigen die malerische Auffassung in der glücklichsten Weise durchgeführt und stehen mit den gleichzeitigen Gemälden in unmittelbarem Zusammenhange, ohne das plastische Element ungebührlich zurückzudrängen. Am Schlusse des Jahrhunderts rücken die Malerei und die Skulptur in Florenz, welche am Anfange so weit abstanden, einander ganz nahe und vollenden in ihrer Einigung den ersten Kreislauf der Renaissancekunst.

Beinahe in noch höherem Ansehen als die Marmorarbeit stand in Florenz der Bronzeguß. Die dabei in Frage kommenden technischen Schwierigkeiten reizten die Erfindungskraft der Künstler; die durch die Natur des Materiales bedingte Formbehandlung, die Schärfe und Präzision der Modellierung, entsprach der realistischen Richtung ihrer Phantasie. Die Brüder Antonio (1429—1498) und Piero Pollajuolo zählten zu den geschätztesten Bronzegießern. Antonio, als Goldschmied ausgebildet, war auch als Maler tätig und fand in Rom, wo er die Papstgräber Sixtus' IV. und Innocenz' VIII. (in der Peterskirche) schuf, Gelegenheit, seine Kunst als Erzbildner zu bekunden.



Fig. 99. David, Bronzestatue von Verrocchio. Florenz, Museo Nazionale.

Am Schlusse der Frührenaissance steht Andrea (di Michele di Francesco Cione) Verrocchio (1435—1488), ursprünglich gleichfalls ein Goldschmied, als Lehrer der Malerei durch seine drei Schüler Leonardo da Vinci, Lorenzo di Credi und Perugino hoch angesehen, als Bildhauer, wie seine Reliefs vom Grabmale der Francesca Tornabuoni (im Museo Nazionale) zeigen, zunächst von Donatello angeregt. Ihm war es vorbehalten, gegen Ende seines Lebens nach Donatello das zweitgrößte Reiterstandbild des 15. Jahrhunderts, seit der Zerstörung des Modells Lionardos für das Monument Francesco Sforzas die schönste und gewaltigste Reiterstatue der Renaissance, zu schaffen. Im Auftrag der Republik Venedig schuf er das Standbild des Condottiere Bartolommeo Colleoni, dessen Errichtung er aber nicht mehr erlebte (Fig. 98). Donatellos Reiterstandbild in Ehren, erscheint doch Verrocchios Colleoni als die reifere Schöpfung. Roß und Reiter passen in ihren Maßen und Verhältnissen besser zueinander, die Haltung des Reiters, insbesondere der ausdrucksvolle, schwerlich auf ein Porträt zurückgehende Kopf geben den trotzigen Charakter eines Condottiere lebendiger wieder. Die tiefere Beseelung, das Herausarbeiten der Form aus der inneren Empfindung und Stimmung heraus dürfte überhaupt den Hauptvorzug des Künstlers bilden. Sieht man darauf den Hirtenknaben im Museo Nazionale in Florenz (1476, Fig. 99) an, so erkennt man sofort den zwischen

Verrocchio und Donatello waltenden Unterschied. Erst Verrocchio hat sich in die echte Jünglingsnatur vollkommen hineingedacht. Wie in einer Knospe ist die Fülle des schönen Leibes noch verschlossen, eine leise Befangenheit äußert sich in der Bewegung, ein träumerischer Zug ist dem Gesichte aufgeprägt. Aus dem Lockenkopfe mit dem schwärmerischen Lächeln, aus dem schmalen



Fig. 100. Christus und Thomas. Bronzegruppe von Verrocchio.
Or San Michele in Florenz.

Kinne und den großen Augen ist Leonardos Ideal hervorgegangen. Der David befand sich ursprünglich wie die gleiche Figur Donatellos im Besitze Lorenzo Medicis. Für diesen hat Verrocchio auch das in vollendeter Bronzetechnik ausgeführte Grabdenkmal des Piero und Giovanni Medici in S. Lorenzo und die kleine Brunnenfigur des Knaben mit dem wasser=

speienden Delphin, jetzt im Hofe des Pal. Vecchio, gearbeitet. Der ideale Zug, welcher bereits im David anklingt, steigert sich zu großartig ernster Würde in dem 1483 vollendeten ungläubigen Thomas an Or S. Michele (Fig. 100). Man ahnt nicht die Schwierigkeit, welche der Aufbau einer geschlossenen Gruppe aus nur zwei Gestalten dem Künstler bieten mußte. Dadurch, daß Christus erhöht auf einer Stufe steht, Thomas scheinbar kleiner erscheint, daß ferner Christus das volle Antlitz dem Beschauer zuwendet, während der Jünger im Profil gezeichnet ist, bleibt Christus der Held der Handlung, gewinnt die Komposition eine feste Einheit. Auch hier verstand Verrocchio durch die Gegensätze des jugendlich anmutigen Thomas und des feierlich ernsten Christus die Wirkung zu heben und in die Köpfe tiefe Empfindung und klaren Ausdruck zu legen. Zeigten nicht die Gewänder nach der ihm eigenen Weise allzu reiche, schwere



Fig. 101. Beweinung Christi. Farbige Tongruppe von Guido Mazzoni.
Modena, S. Giovanni.

Falten, so dürften wir in der Gruppe eine vollendete, der größten Meister würdige Schöpfung bewundern. Das sieht man aber sofort, daß Verrocchio sich keineswegs wie die Marmorbildner einfach begnügt, die Errungenschaften der Frührenaissance festzuhalten, sondern kühn vorwärtsstrebt. Es bezeichnet sein Wesen, daß er zuerst Reliefbüsten nach antiken Helden in phantastischem Aufputze schuf und in dem Grabdenkmale des Kardinals Forteguerra, welches übrigens nicht in der verstümmelten Marmorausführung im Dome zu Pistoja, sondern in der Tonskizze im Kensingtonmuseum studiert werden muß, über die dekorative Anordnung der Figuren weit hinausgeht, eine dramatisch bewegte Szene schildert. Glaube, Hoffnung und Liebe umringen den auf dem Sarkophage knieenden Verstorbenen. Der Glaube weist ihn nach oben, wo Christus von Engeln umgeben in der Mandorla thront. Nach oben wendet auch die Hoffnung ihre

flehenden Blicke, während die Caritas verklärt ihm voranschwebt. Mit dieser Schöpfung führt uns Verrocchio in eine neue Welt.

Neben der toskanischen Schule entfalten die Bildhauer Oberitaliens die reichste Wirksamkeit. Ruht auch nicht in ihren Händen das Schicksal der italienischen Plastik, so bilden sie doch die Brücke, über welche die nordischen Künstler zur Kenntnis der Renaissance gelangten, und sie bringen einzelne neue Züge in das italienische Kunstleben. Die Skulptur der Lombardei



Fig. 102. Madonna mit dem Johannesknaben.
Tongruppe von Antonio Begarelli. Modena, Museo Civico.

steht teilweise unter dem Einflusse Donatellos. Sein langer Aufenthalt in Padua führte ihm hier mehrere Schüler und Nachahmer zu, wie Bellano (1430—1498) und den trefflichen Gießer Andrea Briosco, nach seinem gelockten Haar Riccio (1470—1532) genannt, dessen Bronzekandelaber in der Antoniuskirche zu den berühmtesten Werken dieser Art gehört (siehe unter Kapitel D: Kunsthandwerk in der italienischen Renaissance).

Aber Oberitalien war doch nicht bloß der empfangende Teil. Oberitalienische Künstler erwarben namentlich in Unteritalien große Beliebtheit. Der Stammvater des berühmten Palermitaner Künstlergeschlechtes, Domenico Gagini († 1492), ist von Geburt und Erziehung ein Lombarde. In Palermo war auch der als Medailleur geschätzte Dalmatiner Francesco

Laurana um 1470 als Marmorbildner tätig; seit 1476 bis um 1502 lebte er in Avignon und wurde als Hofkünstler König Renés für die Einführung der Renaissance in Frankreich von hervorragender Bedeutung. Eine Anzahl von Marmorbüsten junger Frauen (im Museum zu Palermo und zerstreut an anderen Orten), die sich durch eine merkwürdig keusche Auffassung und durch eine besondere Behandlung des Steins auszeichnen, sind mit Wahrscheinlichkeit dem Laurana zuzuweisen.

In Unteritalien war und ist noch heute die Terrakottaplastik der volkstümlichste Kunstzweig. Ein Hauptmeister in dieser Gattung ist Guido Mazzoni aus Modena (1450—1518), der die große Passionsgruppe in Montoliveto zu Neapel (1489—1491) anfertigte. Sein bedeutendstes Werk gleicher Art ist die Klage um den Leichnam Christi in S. Giovanni zu Modena (Fig. 101). Auf Kreise berechnet, welche in der größten Naturwahrheit die höchste Kunstwirkung bewundern, zeigen diese bemalten Tongruppen einen unverhüllten Naturalismus, lassen aber in der Zusammenstellung der einzelnen Statuen oft die eigentliche künstlerische



Fig. 103. Relief mit dem Pieta-Medaillon, von Christoforo Solari. Vom Hochaltar der Certosa bei Pavia.

Komposition vermissen. Auch in der Lombardei (Pellegrinikapelle in S. Anastasia zu Verona) erfreuten sich bemalte Tonbildwerke großer Beliebtheit, ebenso in der Emilia, der alten Heimat des Backsteinbaues. — Mazzoni wird noch von einem jüngeren modenesischen Meister, dem Antonio Begarelli (1498—1565) übertroffen, dessen Gruppen durch den gesteigerten Affekt und die erhöhte Empfindung in den Köpfen den Eindruck machen, als wären Correggios Gemälde in Ton übertragen worden, zumal da sie auch vollkommen malerisch angeordnet, und, nur für einen einzigen Standpunkt gearbeitet, keine Mannigfaltigkeit der Ansichten bieten. Die Mängel im Aufbau der Gruppe treten selbst in einem Hauptwerke Begarellis, der großen Kreuzabnahme in S. Francesco in Modena, offen zu Tage, werden aber durch die Schönheit der Köpfe und die packende innere Bewegtheit der Gestalten beinahe vollständig verwischt. Vollendeter in der Gesamtwirkung wie in der Durchführung ist ein zweites Hauptwerk, die Passionsgruppe in S. Pietro. Von dem hervorragenden Schönheitssinn des Meisters zeugt auch eine im Museo Civico bewahrte Gruppe der Madonna mit dem Christuskinde auf dem Schoße und dem Johannesknaben zur Seite (Fig. 102).

Die lombardische Lokalschule streift an die malerische Behandlung an und läßt in den größeren Einzelstatuen und insbesondere in der Zeichnung der Gewänder die strengere Zucht,

welche die Florentiner an der Hand des Naturstudiums durchmachten, vermissen. Überreich erscheint sie dagegen in der Wiedergabe feiner und zierlich anmutiger Empfindungen, auch weiß sie in den Reliefs, der Hauptstärke der Schule, lebendig zu erzählen und ausdrucksvoll zu charakterisieren. Die Mehrzahl der plastischen Werke in der Lombardei steht in unmittelbarer Beziehung zur Architektur, dient dekorativen Zwecken. Insbesondere fanden die lombardischen Bildhauer an der Certosa bei Pavia die reichste Gelegenheit zu fruchtbarem Wirken. Ein volles Jahrhundert waren sie mit der Ausschmückung der Fassade, der Portale der inneren Räume beschäftigt. Kaum ein Künstler kann genannt werden, der nicht auch hier tätig gewesen wäre, so in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Brüder Cristoforo und Antonio Mantegazza, welchen der bedeutendste Meister Oberitaliens, Giovan Antonio Amadeo aus Pavia (1447—1522), Cristoforo Solari, gen. il Gobbo (Fig. 103), Agostino Busti, gen Bambaja (1480—1548), u. a. folgten. Die gesteigerte Innigkeit der Empfindung, welche die lombardischen Werke auszeichnet, das Trachten nach Wiedergabe sanft lyrischer und elegischer Stimmungen würde an deutsche Einflüsse denken lassen, wenn nicht die ganz andere Formengebung zu dem Schlusse zwänge, daß doch nur eine altheimische Richtung jetzt zu voller Reife gelangte. Die dekorative Pracht, welche die lombardische Skulptur in Verbindung mit der Architektur und an Grabmonumenten entfaltet (Kapelle und Grabdenkmal Colleonis in Bergamo von Amadeo, Grabmal des Gaston de Foix in zerstreuten Fragmenten erhalten, von Agostino Busti, Grabmal des Gian-Galeazzo in der Certosa bei Pavia [Fig. 104], Statuenschmuck am Mailänder Dome und am Dome zu Como), kann freilich durch die bloße Wortschilderung nicht anschaulich gemacht werden.

Ein schärferer Blick auf die oft verwirrende Masse der Schmuckreliefs, welche den architektonischen Hintergrund in eine förmliche Schauwand verwandeln, läßt leicht erkennen, daß diese keineswegs für das betreffende Bauwerk erfunden, sondern, aus verschiedenen Quellen zusammengetragen, hier nur in einem anderen Maßstabe und in einem anderen Materiale wiederholt wurden. Einzelne dieser Quellen sind uns erst durch neuere Forschungen zugänglich geworden. Oberitalien ist die wahre Heimat der plastischen Kleinkunst. Die ältesten und berühmtesten Medailleure des 15. Jahrhunderts entstammen oberitalienischen Landschaften, so der uns weiter unten noch als Freskomaler begegnende Vittore Pisano oder Pisanello, welcher 1438 oder 1439 die Denkmünze auf den griechischen Kaiser Palaeologos goß und als der eigentliche Schöpfer dieses Kunstzweiges begrüßt wird. Wie Pisanello in Verona geboren, wurde Matteo de' Pasti vornehmlich durch seine Tätigkeit im Dienste des Sigismondo Malatesta berühmt; aus Mantua kamen Cristoforo Geremia, der unter dem Namen Antico bekannte Pietro Jacopo Alari, der fruchtbare Sperandio († um 1500). Mailand bildete den ersten Schauplatz für die Wirksamkeit des in Mendonico bei Como geborenen Ambrogio Foppa († um 1527), genannt Caradosso. Neben den Lombarden tauchen auch florentiner Namen auf; jene selbst haben ihren Aufenthalt oft gewechselt. Als vollends die Prägung von Medaillen im 16. Jahrhundert förmlich Modesache wurde, gab es kaum eine größere italienische Stadt, welche nicht auch treffliche Meister in diesem Fache besaß. Die älteste und wichtigste Heimstätte des Kunstzweiges bleibt aber doch Oberitalien.

In noch höherem Maße gilt dieser örtliche Ursprung von dem benachbarten, den Medaillen eng verwandten Kunstzweige, den Kleinplatten aus Erz oder sogenannten Plaketten (Fig. 105—107). Schon das Mittelalter kannte in Hohlformen gegossene Zinn- und Bleiplättchen mit Heiligenbildern. Pilger und Wallfahrer schmückten ihre Kleider und Stäbe mit ihnen, Gläubige bewahrten sie als Gegenstände der Andacht in ihren Wohnstuben. Sie spielten im künstlerischen Hausrat des Volkes eine ähnliche Rolle wie die Holzschnitte in Deutschland. Erst gegen die

Mitte des 15. Jahrhunderts gewannen die Kleinplatten einen größeren Kunstwert, also um dieselbe Zeit, in welcher die Medaillenkunst emporkam. Es waren auch in der Regel die gleichen Hände hier und dort tätig. Die Absicht zu bestimmen, welche die Künstler bei dem Gusse der Plaketten leitete, hält schwer, da ihre Zwecke so mannigfach waren. Sie zierten jetzt gleichfalls Kleider, Rüstungen, Geräte; sie dienten dazu, in Gold oder Silber ausgeführte Reliefs in einem wohlfeileren Stoffe zu wiederholen, überhaupt Kunstwerke rasch weiteren Kreisen zugänglich zu



Fig. 104. Vom Grabmal des Gian=Galeazzo Visconti. Certosa bei Pavia.

machen. Auch selbständige Kompositionen werden in den Kleinplatten niedergelegt, namentlich aber antike Schöpfungen, wie geschnittene Steine, durch sie festgehalten (Fig. 106). Über Venedig gelangten reiche antike Kunstschätze nach Italien; die Gelehrten in Padua, begeisterte und kundige Verehrer des Altertums, wurden nicht müde, sie zu preisen, zu deuten und zum Studium zu empfehlen. So kann es nicht wundernehmen, daß die oberitalienischen Bildhauer und Erzgießer mit Feuereifer daran gingen, sich diese Schätze durch Nachbildungen und Wieder=gabe in den Plaketten zu sichern. Die Anzahl der kirchlichen Darstellungen auf den Kleinplatten ist kaum größer als die der antiken Schilderungen; die Wertschätzung in künstlerischen Kreisen galt aber gewiß den letzteren in gesteigertem Maße.

Wir kennen nun den Weg, auf welchem sich, ehe die Ausgrabungen in Rom einen größeren Umfang gewannen, die Kenntnis der Antike in Italien ausbreitete. Die oberitalienischen Kleinplatten haben daran einen gewichtigen Anteil. Wir wissen ferner, aus welchen Quellen die dekorative Skulptur Oberitaliens schöpfte. Die Bildhauer von Como, Bergamo, Pavia u. s. w. griffen nach den Plaketten wie nach einem Musterbuche. Das ist aber nicht die einzige Bedeutung der Kleinplatten und Medaillen. Diese unterscheiden sich von den anderen Skulpturen



Fig. 105 (von Vittore Pisano).





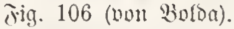


Fig. 106 (von Bolda). Fig. 107 (von Vittore Pisano).

Fig. 105—107. Plaketten und Schaumünzen aus dem 15. und 16. Jahrhundert.

durch die Möglichkeit leichter *Vervielfältigung*. Dadurch rücken sie den Holzschnitten und Kupferstichen nahe und gewinnen in der Kunstgeschichte eine verwandte Stellung. Ist es nicht merkwürdig, daß Skulptur und Malerei gleichzeitig die mechanische Reproduktion der künstlerischen Schöpfungen anstreben? Wenn auch Vasaris Erzählung von der Erfindung des Kupferstiches durch den florentinischen Goldschmied *Maso Finiguerra* im Jahre 1452 als eitle Fabel zurückgewiesen werden muß, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß der Kupferstich und

Holzschnitt, in Italien wie in Deutschland, erst seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in die Höhe kam. Zur selben Zeit wurden die Gipsabgüsse eingeführt und warf sich die plastische Kleinkunst auf die Vervielfältigung der Originalwerke durch den Bronzeguß. Offenbar lag diesen verwandten Bestrebungen eine gemeinsame Geistesströmung und Kunstrichtung zu Grunde. Bemerkenswert bleibt auch, daß in derselben Landschaft Italiens, in welcher die plastische Kleinkunst aufblüht, auch der Kupferstich die glänzendste Wirksamkeit entfaltet. Wir besitzen auch von Donatello und anderen florentiner Künstlern Kleinplatten, die überwiegende Zahl stammt





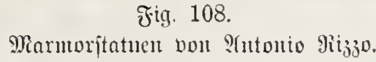


Fig. 108. Marmorstatuen von Antonio Rizzo. Fig. 109. Dogenpalast in Venedig, Arco Foscari.

aber doch aus den oberitalienischen Werkstätten eines Moderno, Riccio, Antonio da Brescia u. a., wo sie, wie es scheint, gewerbsmäßig hergestellt wurden.

Die venezianische Skulptur bewahrt längere Zeit einen konservativen Zug, so daß der Übergang in den Renaissancestil, welcher am deutlichsten in den Bildwerken am Dogenpalaste (s. S. 12) sich widerspiegelt, ganz unmerklich erfolgte. Damit stimmt auch die Kunstpflege in Familien und, wie es scheint, fast zunftmäßig geschlossenen Verbänden zusammen. Auf Glieder der Familien Bregno folgen die Lombardi, schwerlich alle als Glieder einer Familie, wahr-



Fig. 110. Grabmal des Dogen Vendramin von Alessandro Leopardi, Antonio und Tullio Lombardi. Venedig, S. Giovanni e Paolo.

scheinlich nur als durch gemeinsame Herkunft verbundene Künstler aufzufassen. Unter diesen aus der Lombardei eingewanderten Künstlern ist der Veroneser Antonio Rizzo (um 1430 bis nach 1498, s. S. 53) der erste, der ganz auf dem Boden der Renaissance steht (Statuen von Adam und Eva am Arco Foscari des Dogenpalastes, um 1464, Fig. 108, 109, Grabmal des Dogen Tron in S. Maria dei Frari). Fast gleichzeitig mit ihm begann Pietro Solaro, gen. Lombardi (s. oben S. 52) seine später von seinen Söhnen Tullio und Antonio unterstützte und fortgeführte Tätigkeit. Zahlreiche Altäre, Chorschranken, Fassadenskulpturen an Kirchen und anderen Gebäuden (Scuola S. Marco), zum Teil Werke dekorativer Natur, gingen aus ihrer Werkstatt hervor. Die reichste und lohnendste Beschäftigung bot ihnen wie anderen Bildhauern der in Venedig herrschende Gräberluxus. Die Grabdenkmale, anfangs noch mit gotischen Anklängen, empfangen bald den reinen Renaissancecharakter, ohne aber dem florentiner Typus sklavisch zu folgen. Sie unterscheiden sich von diesem vornehmlich durch die reichere architektonische Ausstattung und die größere Statuenfülle. Das Hauptwerk der Lombardi ist das Grabmal des Dogen Pietro Mocenigo in S. Giovanni e Paolo. Mit Pietro und seinen Söhnen zu gemeinsamer Arbeit verbunden war nicht selten Alessandro Leopardi († um 1522). Von ihm rühren aller Wahrscheinlichkeit nach die Entwürfe zu der architektonisch-dekorativen Ausgestaltung der großen Dogengrabmäler her, wogegen die Werkstatt der Lombardi für die Bildhauerarbeiten sorgte. Mit Sicherheit gilt dies für das Grabmal des Andrea Vendramin in S. Giovanni e Paolo, eines durch den freien Aufbau wie durch die feine Durchbildung der Einzelgestalten und Reliefs gleich ausgezeichneten Werkes (Fig. 110). Ein Werk Leopardis sind ferner die bronzenen Fußgestelle der Flaggenmaste auf dem Markusplatze; er vollendete auch nach Verrocchios Tode das Reiterstandbild Colleonis (den Sockel).

Läge das Hauptverdienst der Renaissancekunst darin, daß sie sorgsam den Spuren der Antike nachgeht, so müßte die Palme der venezianischen Skulptur gereicht werden. Sie zieht bereits Werke griechischer Herkunft (attische Grabreliefs?) in ihren Gesichtskreis, hält sich aber schließlich doch nur in den Grenzen äußerlicher Nachahmung und konnte daher nicht die gleiche Lebenskraft entwickeln, wie die selbständigere, aus nationalen Wurzeln herauswachsende florentinische Kunst.

3. Malerei.

Ein Werk und eine Persönlichkeit werden in der Erinnerung lebendig, wenn von dem Beginn der Renaissancemalerei, von dem glorreichen Umschwunge, welchen die Malerkunst im 15. Jahrhundert nahm, gesprochen und geschrieben wird: die Wandgemälde der Kapelle Brancacci in der Karmeliterkirche (del Carmine) zu Florenz und ihr Schöpfer Masaccio. Die Schule Giottos hatte sich allmählich ausgelebt. Ihre Grundlage blieb, aber die Schranken, welche die Ausbildung des Formensinnes bisher eingeengt hatten, fielen. Schärfer wurde die Natur studiert, genauer die äußere Erscheinung betrachtet. Die allgemeine Wahrheit der Schilderung verwandelt sich in einen vollkommenen Realismus, der durch alle erreichbaren Hilfsmittel — bessere Kenntnis des Nackten, Erforschung der perspektivischen Gesetze, Prüfung der Farbenwirkungen — gestützt wird. Die Anlehnung an die Architektur wird beibehalten, aber die Aufgabe des monumentalen Stiles in freierer Weise als früher gelöst. Die Volkshaufen sondern sich in Gruppen ab, die Hauptpersonen werden von einem teilnehmenden Chore umgeben, die Handlung wird in behaglicher Breite, aber zugleich auch im Raume vertieft dargestellt, der Hintergrund sorgfältiger, reicher, natürlicher geschildert. Die architektonischen Gesetze, die

symmetrische Anordnung der einander entsprechenden Bildteile, umspielen gleichsam malerisch und individuell lebendig aufgefaßte Gestalten. Sie geben dem Künstler ein festes Maß, hindern aber seine Freiheit nicht. Die alten Gegenstände der Darstellung empfangen neues Leben, regen, als wären es gegenwärtige Ereignisse, die unmittelbare Empfindung des Beschauers an. Verdankt diese Malerei der benachbarten Architektur, deren neue Typen sie gern wiederholt und mit reicher Phantasie in den Hintergründen der Wandbilder anbringt, die Gesetzmäßigkeit der Komposition, so entnimmt sie der Skulptur die Fähigkeit, die Gestalten körperlich rund zu sehen, das Nackte durchzubilden, die Gewänder richtig und schön zu ordnen.

Alle diese Eigenschaften des neuen Stiles zeigen zuerst in nahezu vollkommener Weise Masaccios Fresken in der Brancaccikapelle. Kein Wunder, daß sie ein volles Jahrhundert als die beste Schule der Malerei galten und jüngere Geschlechter bis in die Zeit Raffaels und



Fig. 111. Kreuzigung. Wandgemälde von Masaccio (od. Masolino). Rom, S. Clemente.

Michelangelos von ihnen lernten; um so wunderbarer aber, daß über das Leben des bahnbrechenden Meisters solches Dunkel herrscht. Tommaso di Ser Giovanni di Simone Guidi da Castello di S. Giovanni, genannt Masaccio, wurde nach den Urkunden Ende Dezember 1401 geboren, trat 1421 in die Zunft der Apotheker, drei Jahre später in die Malergilde und starb schon 1428 in Rom, ehe er noch sein Werk in der Brancaccikapelle vollendet hatte, in dürftigen Verhältnissen. Daß er selbst die Fresken in der Kapelle nicht vollendete, steht fest. Erst über ein halbes Jahrhundert später fanden sie durch Filippino Lippis Hand ihren Abschluß. Hat er den Bilderkreis auch begonnen? Nach der Überlieferung hatte Masaccios Lehrer, Tommaso di Cristofano Fini, gewöhnlich Masolino genannt (1383 bis nach 1440), der auch in Castiglione d'Olona in der Collegiatkirche (1425—1428) und im Baptisterium (1435) Fresken gemalt hat, die Arbeiten in der Brancaccikapelle angefangen. An der Tatsache ist

nicht zu zweifeln. Bezieht sich aber Masolinos Anteil auf die völlig zerstörten Deckenbilder der Kapelle oder auch auf die Wandgemälde? Die Kritik schwankt zwischen beiden Meinungen, wie sie auch die Fresken in S. Clemente in Rom, an der Wölbung die Gestalten der Evangelisten und Kirchenväter, an den Wänden Szenen aus der Heiligenlegende (Clemens [?] und Catharina) und die Kreuzigung (Fig. 111), bald dem einen, bald dem anderen Maler zuschreibt. Wären diese von Masolino, so müßten sie in dessen letzte Lebensjahre fallen; gehören sie aber, wie wahrscheinlich ist, zum weitaus größten Teile dem Masaccio, so sind sie ganz gewiß noch vor den Fresken der Brancaccikapelle entstanden.



Fig. 112. Der Sündenfall.
Wandgemälde in der Brancaccikapelle der Karmeliterkirche zu Florenz.

Vasari gibt die Predigt Petri dem Masolino, sowie die Heilung des Lahmen, die in der Tat einige Ähnlichkeiten mit jenen Fresken in Castiglione d'Olona aufweist (Fig. 113 und 114). Die neuere Kritik hat den Sündenfall (Fig. 112) hinzugefügt, weil daselbst Adam und Eva nach anderen Modellen als bei der Vertreibung (s. die Farbentafel) genommen und außerdem weniger lebendig aufgefaßt sind. Aber der wirkliche Masolino müßte sich dann in seinen späteren Bildern auf unbegreifliche Weise verschlechtert haben, und zwar nicht in Einzelheiten, sondern recht eigentlich in seinem Stil, so sehr stehen sie in der inneren Lebendigkeit und in der Komposition hinter denen der Brancaccikapelle zurück. Wir erkennen darum hier vielmehr den Anfänger Masaccio, der sich auch in Äußerlichkeiten, z. B. der lombardischen Tracht der beiden Edelleute (Fig. 113), näher an die Art seines Lehrers gehalten hat.

Als geradezu epochemachend darf das Bild der Vertreibung gelten. Eine ganze Welt trennt es von den Schilderungen der früheren Künstlergeschlechter; ganz nahe rückt es an den Stil der Cinquecentisten hinan, deren größter, Raffael, es vor Augen behielt, als er denselben Gegenstand in den Loggien malte. Die nackten Körper sind trefflich durchgebildet, die Bewegungen natürlich dargestellt, die Stimmung, die Scham in Adam, der laute Schmerz in Eva, lebendig wiedergegeben, auch die Verkürzungen in der Figur des herabschwebenden Engels mit feinem Verständnis gezeichnet. Ernste Würde prägt sich in den Gestalten der beiden Apostel aus, die auf den drei der Apostelgeschichte entlehnten Szenen erscheinen. Wie der Schnitt der gern in das Profil gestellten Köpfe, so hebt auch der Wurf der Gewänder sie weit empor über die gewöhnlichen Menschen. Ganz erfüllt von ihrer Macht, in strenger Hingabe an ihren Beruf schreiten sie in vornehmer Haltung, unbeirrt von ihrer Umgebung, einher. Die Gewänder sind so gezeichnet, daß sie die Form und Bewegung der Gliedmaßen durchblicken lassen und zugleich durch den einfach schönen Wurf der Falten das Auge erfreuen. Scharfe Naturbeobachtung bekunden die Krüppel, welche Heilung von den Aposteln heischen, mehr noch der „Frierende“ mit den über der Brust gekreuzten Armen in der Gruppe der Täuflinge (Fig. 116). Die ur-

sprüngliche Anmut lassen bei der Almosenspende die von Hunger und Krankheit verkümmerten Züge der jungen Mutter mit dem Kind auf dem Arme ahnen. So bricht aus der naturwahren Schilderung überall ein pathetisches, ideales Element hervor. In dem größeren Fresko: der Zollgroschen (Fig. 115), sind drei Szenen geschildert, aber so glücklich angeordnet, daß die Komposition nicht auseinanderfällt, sondern sich einer geschlossenen Einheit nähert. In der Mitte die Hauptszene, Christus inmitten der Apostel, ihm gegenüber der den Zoll fordernde Zöllner; links Petrus, der den Groschen dem Leibe des Fischers entnimmt; rechts derselbe Apostel, der dem Zöllner den Groschen einhändigt. Mit markiger Kraft hat der Künstler die Apostel begabt, die Christusgestalt wirksam durch Stellung und ideale Auffassung über die ganze Umgebung erhoben, in dem Zöllner eine prächtige Volksfigur geschaffen. Masaccio steht nicht allein und unvermittelt in dem Kunstkreise des 15. Jahrhunderts da. Wodurch er aber seine Genossen überragt und den Ruhm, an die Spitze der Renaissancemaler gestellt zu werden,



Fig. 113. Heilung der Petronilla. Wandgemälde in der Brancaccikapelle.
(Die Gruppe links „Heilung des Lahmen“ ist hier fortgelassen.)

sich verdient hat, das ist seine groß und harmonisch angelegte Persönlichkeit, welche ihn vor jedem einseitigen Streben bewahrt, ihn stets den Kern der Handlung und die künstlerisch schöne Form treffen läßt, die Phantasie und das technische Vermögen in glücklichem Gleichgewicht erhält.

In der Entwickelungsgeschichte der italienischen Malerei spielen noch andere Meister eine wichtige Rolle. Ja, wenn man bloß die eine oder die andere Seite der Kunstübung in Betracht zieht, zeigen einzelne Maler ein noch größeres Ungestüm, die Phantasie und das Auge weiter zu bilden. Paolo Uccello (1397—1475) bemüht sich, die Geheimnisse der Perspektive zu ergründen, die richtige Licht- und Schattenwirkung zu erproben. Er erweitert auch den bisher üblichen Darstellungskreis. Aber über dem Studium der Einzelerscheinungen im Menschen- und Tierleben, wie in der Landschaft, unterläßt er, seinen Kompositionen eine geschlossene Einheit zu verleihen, seine Gestalten tiefer zu beseelen. Der Gesamteindruck der (verdorbenen) einfarbigen Fresken im Klosterhofe von S. Maria Novella und der Schlachtengemälde in den Uffizien in



Die Vertreibung aus dem Paradiese.

Von Masaccio. Brancaccikapelle der Karmeliterkirche zu Florenz.

DREIFARBENDRUCK VON FR. RICHTER, LEIPZIG



Florenz (Fig. 117) und in der Nationalgalerie in London ist nicht günstig; erst wenn man die Bilder gleichsam zerlegt und die lebendig bewegten, kühn verkürzten Einzelgestalten prüft, lernt man die Bedeutung des Mannes würdigen.

Ähnlich verhält es sich mit Andrea del Castagno (1390—1457), von dessen stürmisch bewegtem Leben Vasari erzählt. Das Reiterbild des Niccolo da Tolentino im Dom, die Freskobilder aus der Villa Carducci (jetzt im Museo S. Apollonia zu Florenz) atmen schon durch ihre Gegenstände den richtigen Renaissancegeist. Sie stellen Kriegshelden, Dichter und berühmte



Fig. 114. Gastmahl des Herodes. Wandgemälde von Masolino. Castiglione, Taufkirche.

Frauen dar. Ihrer riesigen Größe entspricht trefflich die wuchtige Form und der Ausdruck fast übermächtiger Kraft. Dieselbe derbe Art der Darstellung zeigen auch die überlebensgroßen Figuren des Abendmahls (Fig. 118) ebenda und einer Kreuzgruppe aus S. Maria degli Angeli in den Uffizien. Im Schulverhältnis zu ihm scheint Domenico Veneziano († 1461) gestanden zu haben, der eine neue Technik, die Firnismalerei, anwandte und in den Uffizien wenigstens mit einem größeren Tafelbilde, einer Madonna mit vier Heiligen, vertreten ist.

Nur ein Mann steht dem Masaccio als eine durchaus harmonische, in sich abgeschlossene Künstlernatur gegenüber. Das ist der Dominikanermönch Fra Giovanni Angelico da Fiesole (1387—1455). Als das Ideal eines kunstliebenden Klosterbruders wird Fra Giovanni in weiten Kreisen verehrt. Seine lautere Frömmigkeit, die ausschließlich kirchliche Bestimmung seiner Werke, die tiefandächtige Stimmung in diesen scheinen ihn nach der gangbaren Vorstellung von der Starkgläubigkeit des Mittelalters zu einem treuen Sohne des letzteren zu stempeln.



Fig. 115. Der Zollgroschen. Mittelgruppe des Wandgemäldes von Masaccio. Florenz, Brancaccikapelle.

Aber abgesehen davon, daß der Mangel an Frömmigkeit kein Wahrzeichen der Renaissance ist, steht Fra Giovanni doch in mannigfacher Beziehung auf dem Boden der Kunst des 15. Jahrhunderts; je älter er wird, desto fester. Sein Stand verpflichtete ihn, die Kunst in den Dienst der Kirche zu stellen; er arbeitete in der Klosterwerkstatt und schmückte mit seinen Bildern vornehmlich die Ordenskirchen. Diese äußerlichen Verhältnisse erklären aber nicht vollständig das eigentümliche Wesen der Schöpfungen Fiesoles. Die Kunstrichtung und die scharfe Begrenzung

der Phantasie wurden durch seine persönliche Natur bestimmt. Fra Giovanni zeigt sich allem Gewaltsamen, leidenschaftlich Bewegten, Häßlichen abhold. Unfaßlich waren ihm Charaktere wie der Verräter Judas, unmöglich war es für ihn, die Spukgestalten der Hölle im jüngsten Gerichte, die boshaften Peiniger bei der Geißelung Christi zu schildern. Nur der Schmerz und die Trauer äußern sich als heftigere Empfindungen. Stets erscheint ihm die Welt in hellem



Fig. 116. Petrus taufend. Wandgemälde von Masaccio. Florenz, Brancaccikapelle.

Lichte, wie er denn auch für die weiße Farbe eine besondere Vorliebe hegt. Die Demut allein dämpft die Freudigkeit, welche aus den meisten Gesichtern strahlt, schüchterne Befangenheit läßt zuweilen die Anmut der Züge sich nicht ganz frei entfalten. Sind aber auch seine Gestalten weniger formell durchgebildet als bei Masaccio, die Beherrschung der äußeren Natur minder vorgeschritten als bei anderen Kunstgenossen, so übertrifft er doch alle in der innigen Zartheit, in der stillen Gottseligkeit des Ausdruckes (Fig. 119). Über der andächtigen Stimmung vergißt er nicht, dem rein Menschlichen und natürlich Wahren sein volles Recht zu geben. Wie herzig

schmiegt sich z. B. auf der kleinen Tafel mit der Madonna delle Stelle im Museum S. Marco (so genannt von den Sternrosen, welche die Gestalt der Maria einrahmen) das Kind an die allerdings in den Formen nicht ganz gereifte Mutter, wie sprechend kommt das scheue Erstaunen der Frauen am Grabe zum Ausdruck in einem Leben Jesu von 35 Bildchen auf acht Schranktafeln in der Akademie (s. den Farbendruck), wie ganz erfüllt von ihrer Aufgabe zeigen sich die musizierenden Engel (Fig. 120) auf dem Rahmen der thronenden Madonna in den Uffizien, wohl seinem volkstümlichsten Werke, das ihm 1433 von den Leinenhändlern aufgetragen war.

Fra Giovanni hatte wahrscheinlich schon vor seinem Eintritte in den Dominikanerorden (1407) Kunstunterricht empfangen. Aus der langen Zeit seines Aufenthaltes in den Klöstern zu Cortona und Fiesole hat sich nichts Sicheres von Bedeutung erhalten; in seinem vollen Glanze tritt er uns erst seit seiner Übersiedelung in das Kloster S. Marco in Florenz



Fig. 117. Reiterschlacht (Teilstück). Wandgemälde von Paolo Uccello. Florenz, Uffizien.

(1436) entgegen. Über dem Eingange zur Klosterherberge malte er in sinniger Symbolik Christus als Pilger, von zwei Klosterbrüdern begrüßt, im Kapitelsaale das große Gemälde des gekreuzigten Christus. Doch führt er uns nicht die dramatische Szene der Kreuzigung vor die Augen, sondern den lebendigen Widerschein des Vorganges in den Seelen der Gläubigen. Maria, die Freunde Christi, die Heiligen der Kirche haben sich um den Kreuzesstamm versammelt und geben ihrem Schmerze und ihrer Trostlosigkeit in rührendster Weise Ausdruck. Auch die einzelnen Mönchszellen schmückte er unermüdlich mit Bildern, teils aus dem Leben Mariä, teils aus der Passion Christi. Alle diese Schöpfungen sprechen nicht allein durch den herzinnigen Ausdruck, die mildfriedliche Stimmung zu unserem Gemüt, sondern sie erwecken auch durch die treffliche Freskotechnik unsere Bewunderung. Erst im Laufe des 14. Jahrhunderts war der Malerei auf nassem Kalkbewurfe (al fresco) eine reichere Ausbildung zu teil geworden. Nur einige Geschlechter vergehen, und schon steht sie auf sehr hoher Stufe und bedarf nur weniger Schritte zu ihrer Vollendung.

Seine letzten Jahre brachte Fra Giovanni, einen kurzen Aufenthalt in Orvieto abgerechnet, in Rom zu, wohin ihn Papst Eugen IV. 1446 berufen hatte. Die Fresken in der vatikanischen Kapelle des Papstes Nikolaus V. schildern die wichtigsten Begebenheiten aus dem Leben der Heiligen Stephanus und Laurentius. Hier namentlich wird der Anschluß des Künstlers an Masaccios Richtung deutlich, seine Freude auch an Renaissanceformen sichtbar. Die Gruppenbildung im Verhöre des h. Laurentius vor dem Präfekten (Fig. 121) und die Charakteristik der einzelnen Bettler in dem Gemälde des h. Laurentius als Almosenspender setzen notwendig die Kenntnis der Fresken Masaccios voraus.

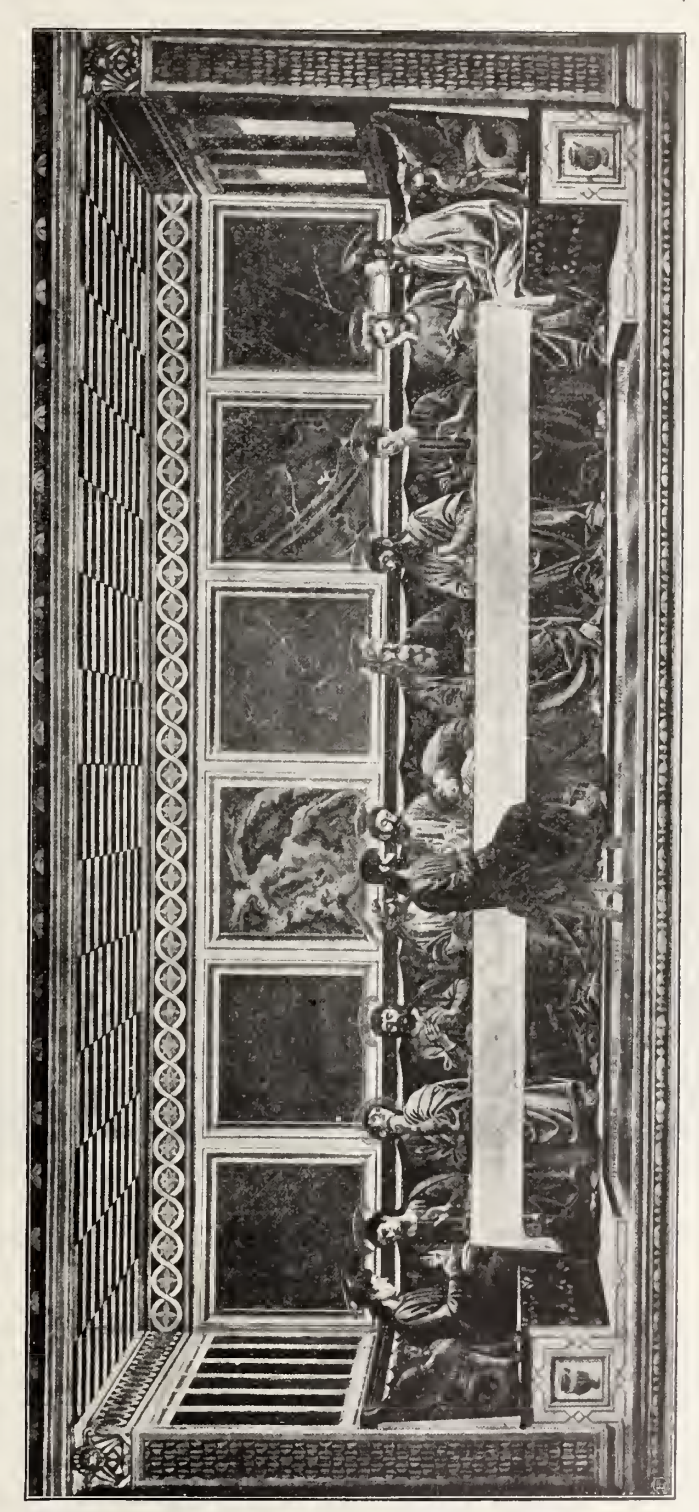


Fig. 118. Das Abendmahl. Wandgemälde von Castagno. Florenz, S. Apollonia.

Die Geschichte der florentinischen Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts kennt noch einen zweiten Klosterbruder, den Karmelitermönch Fra Filippo Lippi (um 1406—1469), einen Schüler Masaccios. Doch gehört er nur nach seinem äußeren Stande, nicht nach seiner Gesinnung dem Klosterkreise an. Die bunten Schicksale des Mannes (Raub durch Seeräuber) boten den Novellisten willkommenen Erzählungsstoff, auch die beglaubigten Ereignisse seines Lebens (Entführung einer Novize) sind nicht ohne Interesse. Doch enthalten sie nichts, was seine besondere Kunstrichtung erklären könnte, es sei denn, daß man die heitere Lebenslust, die Freude an munteren Frauentypen in seinen späteren Gemälden auf seine Persönlichkeit zurückführen wollte. Anfangs, wie auf dem Gemälde im Berliner Museum, wo die Madonna an einem Waldabhange knieend das vor ihr liegende

Christuskind anbetet, folgt er noch den Spuren Fiesoles (Fig. 122). Allmählich streift er aber in den Madonnenbildern das kirchliche Gepräge beinahe vollständig ab. Sie wecken nicht Andacht, fesseln mehr durch die natürliche, fast gemütliche Haltung und das Streben, die Einzelgestalt anmutig zu beleben.

Mit Lippi kommt eine Madonnenauffassung in der Malerei in die Höhe, welche in Raffaels florentinischen Madonnen ihre Vollendung empfängt. Wohl hat auch Filippo umfang-



Fig. 119. St. Dominikus. Von Fra Giovanni da Fiesole. Florenz, Kloster S. Marco.



Fig. 120. Posaunenblasender Engel vom Rahmen der thronenden Madonna von Fra Giovanni da Fiesole. Florenz, Uffizien.

reiche, durch die natürliche Gruppierung und lebensvolle Charakteristik der Gestalten fesselnde Fresken geschaffen: in der Pfarrkirche zu Prato das Leben Johannis des Täufers und des h. Stephanus, in der Apsis des Domes zu Spoleto die Krönung Mariä. Will man aber das neue Element, welches durch ihn der italienischen Kunst hinzugefügt wurde, betonen, so muß man sich besonders seinen Tafelbildern zuwenden. Jedenfalls nehmen diese eine größere Bedeutung, als ihnen früher in der florentinischen Malerei eingeräumt wurde, in Anspruch. Nur darf man noch nicht große Farbenwirkungen bei ihnen erwarten. Die älteren Renaissancemaler stehen in Bezug auf Farbenmischung und Auftrag auf dem alten Boden. Die Farbe

dient ihnen wesentlich zu kräftigerem Hervorheben und zur besseren Abrundung der Formen. Bald herrscht ein helles, in das Graue spielendes, bald ein bräunliches, warmes Kolorit vor; die Kunst, die Licht= und Schattenseiten feiner abzutönen und durch Übergänge zu verschmelzen, hatte sich in Italien noch nicht eingefunden. Von entscheidender Wichtigkeit ist die allmähliche Umwandlung des Kirchenbildes in ein Hausbild. Nicht die äußere Bestimmung allein wird geändert, sondern auch die künstlerische Auffassung in eine neue Bahn gelenkt. Jn Filippo Lippis späteren Werken kann man den Vorgang deutlich beobachten, und wie er sich langsam



Fig. 121. Der h. Laurentius vor dem Präfekten Decius. Wandgemälde von Fra Giovanni da Fiesole in der Kapelle Nikolaus V. im Vatikan.

abspielt, am besten erkennen. Auf dem Rundbilde in der Pittigalerie z. B. (Fig. 123) und ebenso auf einem kleinen Madonnengemälde in den Uffizien ist der Maler über die Stellung der Madonna noch nicht zu völliger Klarheit gelangt. Dort sieht sie dem Spiele des Kindes gleichgültig zu, wendet den Blick nach außen. Hier faltet sie die Hände und nimmt keinen unmittelbaren Anteil an der Szene. Aber das Leben und Treiben im Hintergrunde des Rundbildes weist bereits auf die neue Strömung im Gebiete der Phantasie hin. Die Wochen=stube der h. Anna wird mit allen Reizen der Wirklichkeit ausgestattet, bei der Schilderung auf die Wahrheit und die frische Anmut ein besonderer Nachdruck gelegt. Beachtung verdient die

Frauengestalt vor dem Pfeiler mit dem Korbe auf dem Haupte und dem gleichsam durch den Wind zurückgebauschten Gewande. Sie wurde mit Vorliebe von den Malern und Bildhauern des Quattrocento verwendet. Neu ist auf dem Bilde der Uffizien auch das Motiv der beiden derben Engelknaben, welche das Christkind auf ihre Schultern heben und der Madonna darreichen. Blicken wir endlich auf das Gemälde der Krönung Mariä in der Akademie (Fig. 124), so sehen wir, wie die Fülle der munteren Frauen und Mädchen im Vordergrunde die Haupthandlung ganz zurückgedrängt hat.



Fig. 122. Madonna im Walde. Von Filippo Lippi. Berlin.

Erst das nächstfolgende Geschlecht bringt zur vollen Entfaltung, was Filippo Lippi anregt und noch vielfach schwankend und unsicher zu schaffen versucht. Es währt überhaupt längere Zeit, bis in Florenz wieder ein Maler ersteht, der, wie Masaccio, als eine volle, harmonische Persönlichkeit auftritt, und dessen Werke einen allseitig befriedigenden Eindruck machen. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts scheint in Florenz eine Armut an hervorragenden Künstlern zu herrschen. Der auch als Baumeister und Erzgießer bekannte Antonio Filarete erwähnt in seinem Traktate über die Architektur unter den Malern, welche um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Italien blühten, nur einen Florentiner: Filippo Lippi. (Die anderen gehören Ober-



Die Frauen am Grabe.

Von Fra Angelico da Fiesole. Florenz, Akademie.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr Förster & Borries, Zwickau



italien und Umbrien an.) Indessen entfaltet in dieser Zeit Benozzo Gozzoli (1420—1498) aus Florenz eine große Fruchtbarkeit und wird mit zahlreichen Aufträgen bedacht. Man stößt auf ausgedehnte Wandgemälde von seiner Hand in Montefalco bei Foligno (Leben des h. Franciscus), San Gimignano (Leben des h. Augustin), Florenz: Zug der h. drei Könige in der Kapelle des Palastes Medici (Fig. 125), einen Gegenstand, den er später in gedrängter, viel übersichtlicherer Anordnung im Camposanto zu Pisa wiederholte. Hier hat er im Laufe von 16 Jahren (seit 1469) 22 große Wandbilder mit Szenen aus dem alten Testamente ge-



Fig. 123. Madonna. Von Filippo Lippi. Florenz, Galerie Pitti.

schaffen. Mehrere darunter ergötzen durch die zahlreich angebrachten Porträtköpfe und die eingestreuten, dem unmittelbaren Volksleben entlehnten Züge. So gibt die Weinlese Noahs (Fig. 126) ein gutes Bild eines toskanischen Herbstes. Wie sich zu dem Turmbau zu Babel Neugierige drängen, Bauhandwerker sich fleißig regen, so mag es bei dem Bau der Domkuppel von Florenz zugegangen sein. Die Vermählung Jakobs mit Rahel erinnert an eine lustige florentinische Hochzeit. Eine kräftige künstlerische Individualität spricht sich in Gozzolis Arbeiten nicht aus. Er hat darum keine Schule gebildet. Aber er ist reich an anmutigen Einzelzügen, und mit seinen weiten Landschaftshintergründen und ihrer heiteren, leichten Architektur ist er nicht ohne Einfluß auf die Nachfolgenden geblieben.

Man darf indes nicht glauben, die Natur wäre plötzlich mit der Schöpfung künstlerischer Talente karg geworden. Es warfen sich eben viele an sich tüchtige Meister mit so großem Eifer auf die Lösung von Einzelproblemen, daß darüber das Streben nach dem harmonischen und zusammenfassenden Ausgleiche der verschiedenen künstlerischen Aufgaben zurückgedrängt wurde. Der vollendete Realismus der Darstellung, das nächste Ziel der italienischen Renaissancekunst, läßt sich nicht mit einem Male erreichen. Da suchten die einen durch schärfere Nachahmung namentlich der Bronzeskulptur, durch das Studium der Antike, die anderen durch Erforschung der perspektivischen Gesetze in ihrem weitesten Umfange, durch Verbesserung der technischen Mittel, insbesondere der Bindemittel der Farben, dem Ziele näher zu kommen. Ehe sie den Gestalten die freiere individuelle Empfindung einhauchten, sie tiefer beseelten und als Schöpfungen ihrer



Fig. 124. Die Krönung Mariä. Von Filippo Lippi. Florenz, Akademie

Phantasie über die bloße Wirklichkeit erhoben, bemühten sie sich, die natürliche Gesetzmäßigkeit in ihnen zum Ausdruck zu bringen.

Hier liegt die Bedeutung des Pesellino (Francesco di Stefano, 1422—1457), der beiden Brüder Pollajuoli (S. 83), Antonios (1429—1498) und besonders Pieros (1443 bis vor 1496), in dessen Tafelbildern die reiche Ausbildung der landschaftlichen Hintergründe, die genaue anatomische Zeichnung der Gestalten auffällt, vor allen aber des Piero della Francesca (um 1420—1492), von dem weiter unten die Rede sein wird.

Erst im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts kommt wieder eine gewisse Beruhigung und Sättigung über die Geister. Man sucht aus den vorausgegangenen arbeitsvollen Bestrebungen behaglich die Früchte zu sammeln. Die florentinische Lokalschule erreichte eine neue Blüte.

Aus diesem Kreise ist zunächst Alessandro di Mariano Filipepi, gen. Botticelli (1446—1510) zu erwähnen. Zuerst im Goldschmiedhandwerk unterwiesen, wurde er danach

in der Schule Filippo Lippis ausgebildet. Die Gegenstände der Darstellung sind vielumfassend. Er holt sich aus einem homerischen Hymnus seine Inspiration zu der Geburt der Venus (Fig. 127) oder entlehnt dem Lucian die Verleumdung des Apelles (beide Bilder in den Uffizien) oder er entwirft, in bewunderungswürdiger Weise sich in den Geist der Dichtung vertiefend, Zeichnungen zu Dante (36 Blätter im Berliner Kupferstichkabinette, andere in der Vaticana) und er ergeht sich wohl auch noch in allegorischen und mythologischen Schilderungen (der Frühling in der Akademie zu Florenz, die „Verlassene" im Pal. Pallavicini in Rom, der



Fig. 125. Aus dem Zug der h. drei Könige. Wandgemälde von Benozzo Gozzoli. Florenz, Pal. Medici.

Centaur im Pal. Pitti). Außer zahlreichen Tafelbildern malte er auch Fresken. Papst Sixtus IV. berief ihn (nach 1480) mit mehreren Genossen (Domenico Ghirlandajo, Cosimo Rosselli, Signorelli, Perugino, Pinturicchio) nach Rom, die neuerbaute Sixtinische Kapelle mit Wandgemälden zu schmücken. Die Taten Mosis und Christi sind dabei nach mittelalterlicher Sitte einander gegenübergestellt. Die Häufung der Gruppen, die allzu große Beweglichkeit der einzelnen Gestalten, die sich auch den vielen flatternden Gewändern mitteilt, die Vorliebe für das Schmuckreiche schwächt den Eindruck der Bilder Botticellis, zumal da sie oft mehrere Handlungen und Ereignisse nebeneinander, zum Schaden für die geschlossene Einheit



Fig. 126. Weinlese Noahs von Benozzo Gozzoli (linke Gruppe). Pisa, Camposanto.

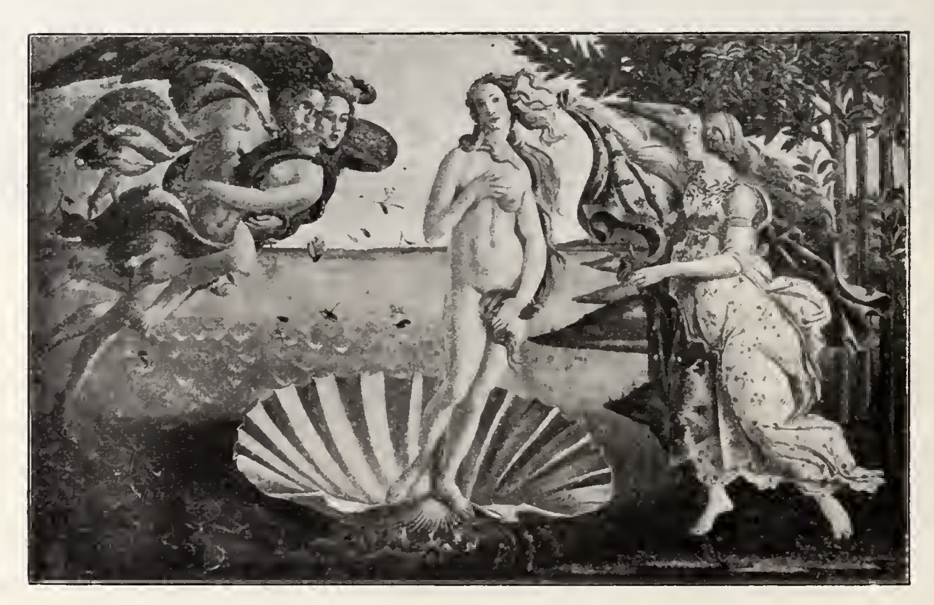


Fig. 127. Geburt der Venus. Von Botticelli. Florenz, Uffizien.

der Komposition, schildern. Die innere Unruhe, die leichte Reizbarkeit seiner Phantasie macht ihn aber auch für neue Anregungen empfänglich. Botticelli gehört zu den ersten Malern, welche der antiken Architektur einen größeren Raum in ihren Bildern gönnen und, wie die „Geburt der Venus“ zeigt, auch die antike Skulptur als Muster mit verwerten. Die monumentale Malerei, mit ihrer strengen Gesetzmäßigkeit und festen architektonischen Gliederung, legte dem Streben Botticellis, gerade die mächtigeren Seelenstimmungen auszusprechen, tieferen Empfindungen nachzugehen, notwendigerweise enge Fesseln an. Freier konnte er sich in den Tafelbildern bewegen. Das im Hinblick auf die reiche Gruppierung hervorragendste ist die viel=



Fig. 128. Die h. drei Könige. Von Botticelli. Florenz, Uffizien.

leicht unter dem Einfluß des jungen Leonardo entstandene Anbetung der Könige in den Uffizien, besonders bemerkenswert wegen der Porträtfiguren aus der Familie der Medici, in deren Auf= trage das Bild gemalt wurde (Fig. 128). In den Madonnendarstellungen schlägt der Meister gern einen feierlichen Ton an, so in einem Rundbilde im Berliner Museum, in welchem rosenbekränzte und kerzentragende Engel die Hauptgruppe umgeben, und in dem anderen großen Rundbilde in den Uffizien, der Krönung Mariä (Fig. 129). Das Christkind hält in der einen Hand einen Granatapfel und führt mit der anderen die Hand der Madonna, welche sich anschickt, in das ihr vorgehaltene Buch das Magnificat (Anfangswort des Lobgesanges Mariä bei Lukas 1, 46) zu schreiben. Zwei Knaben, von einem dritten, größeren geleitet, halten das Tintenfaß und das Buch, während zwei Engel über dem Kopfe der Madonna die Krone empor= heben. Die Anordnung weckt die Erinnerung an die alten Devotionsbilder; doch unterscheidet

sich Botticellis Gemälde von jenen durch den lebendigeren Ausdruck und die selbständigen Formenreize. Naturwahrheit und Schönheit durchbrechen siegreich den andächtigen Zug.

Einzelne Züge des Meisters vererben sich auf seinen Schüler Filippino Lippi (1458—1504), den Sohn des Fra Filippo Lippi. Die unruhige Komposition, die heftigen Bewegungen, die Vorliebe für antike Bauten als Hintergrund zeigen sich auch bei ihm namentlich in seinen späteren Werken, so in den Fresken in S. Maria sopra Minerva in Rom, wo er den h. Thomas von Aquino verherrlicht, und in den Wandgemälden in der Capella Strozzi



Fig. 129. Madonna mit dem Magnificat. Von Botticelli. Florenz.

in S. Maria Novella zu Florenz mit Szenen aus dem Leben der Apostel Johannes und Philippus. Filippinos Hauptruhm knüpft sich an die Fresken in der Brancaccikapelle, wo er etwa sechzig Jahre nach Masaccios Tode dessen Arbeit fortsetzte. Er vollendete die Auferweckung des Königssohnes, welche Masaccio nur zur Hälfte fertig gemalt hatte, und schilderte sodann selbständig den Besuch des Paulus im Kerker des Petrus, die Befreiung Petri, das Verhör der beiden Apostel vor dem Prokonsul und die Kreuzigung Petri. In der Schilderung der Szene, wie Petrus durch einen Engel aus dem Kerker befreit wird (Fig. 130), erscheint die Figur des schlafenden Soldaten besonders gelungen. In dem Prokonsul und seiner Begleitung auf dem großen Wandbilde ist das Studium antiker Porträtköpfe (Fig. 131) ersichtlich;

der gekreuzigte Petrus beweist die genaue Kenntnis der Natur und des Nackten. Als Komposition steht das Bild nicht hoch, ebenso fehlt die tiefere Charakteristik der handelnden Personen. Auch in Tafelbildern entfaltete Filippino Lippi eine große Fruchtbarkeit. Sein schönstes Werk ist eins seiner frühesten Bilder, die Vision des h. Bernhard in der Badia zu Florenz (Fig. 132). Dem Heiligen, welcher seine Homilien schreibt, erscheint in Begleitung von Engeln die Madonna. Hinter dem h. Bernhard bemerkt man gefesselte Teufel und rechts im Hintergrunde Mönche. Im Vordergrunde rechts kniet der Besteller des Werkes: Francesco del Pugliese. Die Landschaft ist phantastisch behandelt, der Gegensatz zwischen dem abgehärmten Heiligen und den anmutigen Engeln überaus wirksam.

Im Mittelpunkte des florentinischen Kunstkreises steht Domenico Bigordi, genannt Ghirlandajo (1449—1494). Seine Klage, daß er nicht die Ringmauern von Florenz mit Historien bedecken könne, und sein Ruhm als Schnellmaler bezeichnen am besten, daß er zu ruhiger Herrschaft über alle bis dahin erworbenen Kunstmittel gelangt war. Kein stürmischer Neuerer, ohne Vorliebe für die eine oder andere Seite der Kunstrichtung, weiß er die Resultate der mannigfachen Bestrebungen harmonisch zu vereinigen. Ihn unterstützt dabei die lebendige Empfindung für das Würdevolle und Vornehme, für das Mächtige und Große in den Formen menschlicher Erscheinung. Domenico schuf auch zahlreiche Tafelbilder. Sie sind stumpf in der Färbung, spiegeln aber die sonst gerühmten Eigenschaften des Künstlers trefflich wider, nament-

Fig. 130. Petri Befreiung. Von Filippino Lippi. Florenz, Brancaccikapelle.



Fig. 131. Kopf eines Zuschauers aus den Fresken Filippinos in der Brancaccikapelle.

lich das Wohlabgewogene in der Komposition bei aller Freiheit der Bewegung innerhalb der größeren Gruppen. Von den noch jetzt in Florenz — und nur in Florenz tritt die Wahrheit seiner Schilderung überzeugend vor das Auge — bewahrten Gemälden verdienen die Anbetung der Hirten in der Akademie (1485, es ist die Altartafel aus der Kapelle Sassetti in S. Trinità) und die symmetrisch aufgebaute Anbetung der h. drei Könige im Findelhause (1488) besondere Beachtung (Fig. 133). Doch liegt in der Freskomalerei seine eigentliche Stärke. In der Kapelle der h. Fina in San Gimignano malte er das Leben der Schutz-

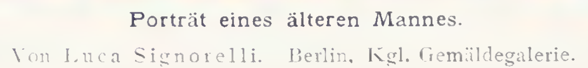


Fig. 132. Vision des h. Bernhard. Von Filippino Lippi. Florenz, Badia.

heiligen, in der Sixtinischen Kapelle die Berufung der Apostel Petrus und Andreas, in der Kapelle Sassetti in S. Trinità zu Florenz sechs Szenen aus dem Leben des h. Franziskus. So abgeschlossen auch schon der Gegenstand durch wiederholte Darstellung war, so wußte Ghirlandajo ihm doch noch neue Reize abzugewinnen. Wie oft ist die Bestattung eines Heiligen seit Giotto gemalt worden! Ghirlandajo wich in seinem Begräbnis des h. Franziskus in den Grundlagen der Komposition nicht von der Überlieferung ab, steigerte aber durch den schönen architektonischen Hintergrund, die Mannigfaltigkeit der Charaktere und die Lebendigkeit des Ausdruckes die Wirkung des Bildes bedeutend. Sein Hauptwerk sind die Fresken im Chore der



Porträt des Giuliano de' Medici.
Von Botticelli. Berlin, Kgl. Gemäldegalerie.



Porträt eines älteren Mannes.
Von Luca Signorelli. Berlin, Kgl. Gemäldegalerie.

Zu Springer, Kunstgeschichte Bd. III.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.



Kirche S. Maria Novella, wo er auf je sieben Feldern links und rechts das Leben Mariä und des Täufers erzählte. Sein hochentwickelter Raumsinn lehrte ihn, die Komposition architektonisch zu gliedern, sein Schönheitsgefühl bewahrte ihn vor den Klippen eines harten Rea-



Fig. 133. Anbetung der h. drei Könige. Von Domenico Ghirlandajo.
Florenz, Spedale degli Innocenti.

lismus. Es geht bei der Heimsuchung oder bei der Geburt Mariä (Fig. 134) ganz natürlich zu, es fehlt nicht an Porträtköpfen; jede einzelne Gestalt aber ragt durch Stattlichkeit und markige Schönheit hervor; über dem Ganzen liegt ein Hauch gediegen vornehmen Wesens, das uns den Eindruck macht, als bewegten wir uns in der Gesellschaft auserlesener Menschen. Denselben Eindruck mit einem Zusatz von feierlichem Ernst gewinnt man vor dem Fresko der

Sixtinischen Kapelle (Fig. 135), das Ghirlandajo in jüngeren Jahren malte. Was diesem Gemälde noch eine besondere Bedeutung gibt, ist der weite landschaftliche Hintergrund, eine Szenerie, welche die Historienmalerei auf neue, kaum betretene Bahnen hinwies.

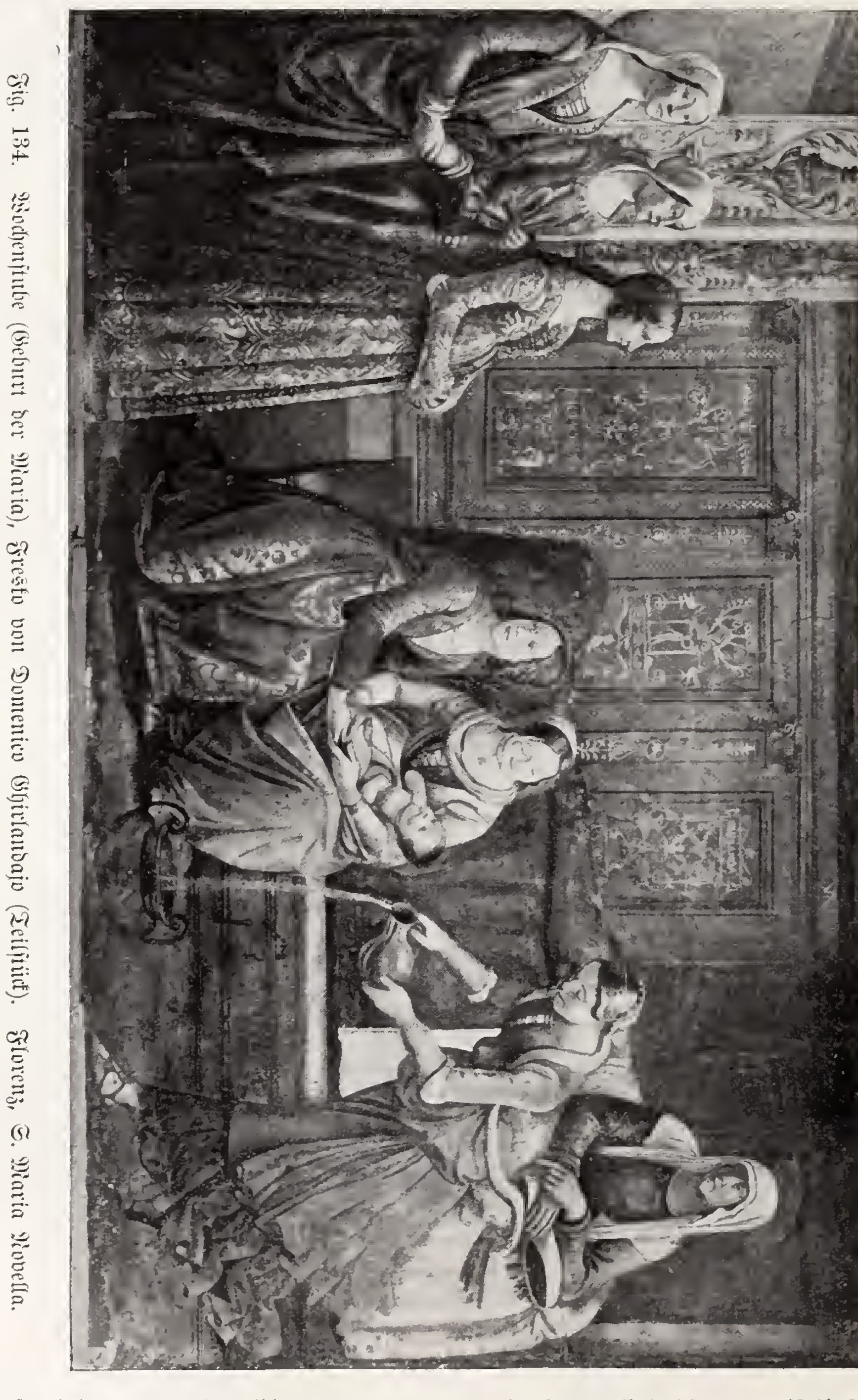


Fig. 134. Wochenstube (Geburt der Maria), Fresko von Domenico Ghirlandajo (Teilstück). Florenz, S. Maria Novella.

So fruchtbar Domenico Ghirlandajo erscheint, so selten sind die unzweifelhaften Proben malerischer Tätigkeit, die sich von dem (schon S. 83 erwähnten) berühmten Bildhauer Andrea Verrocchio (1435—1488) erhalten haben. Dennoch darf er nicht in der Geschichte der Malerei übergangen werden. Daß aus seiner Schule so hervorragende Meister wie Lorenzo

di Credi, Perugino, Leonardo da Vinci hervorgingen, beweist seine ausgezeichnete Lehrbegabung. Daß Verrocchios Handzeichnungen denen Leonardos oft ganz nahe kommen, gestattet einen noch



Fig. 135. Berufung der Apostel Petrus und Andreas. Von Ghirlandajo. Rom, Sixtinische Kapelle.

wichtigeren Schluß. Verrocchio hat bereits das Schönheitsideal angeregt, welches sodann in Leonardos Werken zur Vollendung gelangt. Das einzige äußerlich beglaubigte Tafelbild Verrocchios: die Taufe Christi (Fig. 136) hat außerdem ein besonderes Interesse dadurch, daß

der Kopf des vorderen, zu Christus aufblickenden Engels und wahrscheinlich auch der Engel selbst von Leonardo gemalt wurde. Doch kann man nicht annehmen, daß sich Verrocchios Tätigkeit als Maler auf dieses einzige, übrigens unvollendete Werk beschränkt hätte. Ihm oder seiner Werkstätte werden aus stilkritischen Gründen noch eine größere Zahl von Tafelbildern — Fresken hat Verrocchio nie gemalt — zugeschrieben, welche bisher unter anderen Namen gingen. Dieses gilt zuallererst von dem Bilde des Tobias mit den drei Engeln in der Akademie zu Florenz (Fig. 137), sodann von dem kleineren Tobiasbilde in der Londoner Nationalgalerie und von mehreren (früher meist auf Pollajuolo getauften) Madonnendarstellungen, welche die Madonna bald stehend und das Christkind vor sich haltend, bald sitzend und das



Fig. 136. Taufe Christi. Von Verrocchio. Florenz, Akademie.

Christkind umfassend schildern. Die Verwandtschaft mit den Reliefdarstellungen, der Zusammenhang mit echten Handzeichnungen des Meisters, einzelne Merkmale, welche bei allen Schülern wiederkehren (Kopfputz, Haltung des kleinen Fingers u. s. w.) lassen über den gemeinsamen Ursprung dieser untereinander verwandten Bilder keinen Zweifel aufkommen. Soweit bleibt aber doch die alte Ansicht im Rechte, daß die produktive Tätigkeit Verrocchios von seiner offenbar ganz ausgezeichneten Lehrkraft überragt wird, und daß vor allem sein Einfluß auf zahlreiche Künstler ihm die große historische Bedeutung sichert.

Unter seinen Schülern stand ihm am nächsten Lorenzo di Credi (1459—1537), nur als Tafelmaler tätig und um die Ausbildung der Ölmalerei in Lokalkreisen verdient. Seine Bilder, mit größter Gewissenhaftigkeit und fast peinlicher Reinlichkeit ausgeführt, atmen zugleich

eine milde Empfindung und gewinnen durch die treffliche Färbung. Ein lieblicher, fast schwermütig angehauchter Zug spricht aus seiner Anbetung des Christkindes in der Akademie zu Florenz (Fig. 138). Dasselbe Motiv, nur in einfacheren Formen, kehrt bei Lorenzo di Credi häufig wieder, so daß die Bilder mit der Madonna, welche knieend das vor ihr liegende Christkind verehrt, für den Künstler geradezu typisch geworden sind. Doch verdankt er das Motiv, wie gewiß noch manche andere Komposition, seinem Lehrer, welcher es wieder der Reliefkunst (Robbia?) entnommen hat. Steht Lorenzo di Credi in vielen seiner Gemälde noch auf dem Boden der Frührenaissance, so nähert er sich doch in einzelnen Werken schon



Fig. 137. Die drei Erzengel mit Tobias. Von Verrocchio. Florenz, Akademie.

dem jüngeren Geschlechte, wie z. B. in dem kleinen Bilde der Verkündigung in den Uffizien. Er sieht von allem Detailreichtum ab, läßt alles Beiwerk beiseite und sucht die Handlung ideal zu fassen.

Eine scharf ausgeprägte, geschlossene Natur offenbart sich in Lorenzos Bildern nicht, ebensowenig wie in denen des Piero di Lorenzo (1462—1521), der nach seinem Lehrer, dem in Florenz und Rom (Sixtina) tätigen, an sich unbedeutenden Cosimo Rosselli (1439—1507) den Namen Piero di Cosimo führte. Als einen wunderlichen Heiligen hat ihn Vasari beschrieben. Von seinen seltsamen Einfällen, seiner phantastischen Natur legen auch die Tierfiguren auf seinen Bildern ein klares Zeugnis ab. Das größte Interesse erregen seine mythologischen Schilderungen, wie solche nach einer seit dem Anfange des Jahrhunderts aufgekommenen Sitte mit Vorliebe als Schmuck der Prunktruhen und Prachtbetten verwendet wurden. Die Volksphantasie war bereits von antiken Mythen stark erfüllt, ehe noch die tiefere Kenntnis der antiken

Kunst die richtigen Ausdrucksmittel für dieses Darstellungsgebiet bereitgestellt hatte, und half sich nun, ähnlich wie es später im Norden geschah, dadurch, daß sie die antiken Sagen in ein novellistisches Kleid hüllte und auf diese Art der Gegenwart nahe rückte.

Die mittelitalienischen Lokalschulen verlieren gegen das Ende des 15. Jahrhunderts den fest und scharf abgegrenzten Charakter, öffnen sich gegen die Nachbarschulen und tauschen ihre



Fig. 138. Anbetung des Christkindes. Von Lorenzo di Credi. Florenz, Akademie.

Eigentümlichkeiten und Vorzüge gegenseitig aus. Diese Ausgleichung geht wesentlich auf Wanderkünstler zurück, welche, in kleineren Orten heimisch, sich von den Mittelpunkten der Kunstübung angezogen fühlten oder ohne festen Aufenthalt ihre Lehren und ihr Beispiel nach verschiedenen Städten verpflanzten. So sandte z. B. die an Toskana grenzende umbrische Landschaft einzelne junge Künstler nach Florenz, welche hier die rechten Wege und großen Ziele der Kunst kennen lernten und den Mut und die Kraft gewannen, in dem mächtigen Hauptstrome mitzuschwimmen. Da sie keine einflußreiche Lokaltradition leitete, so warfen sie sich mit wahrem Ungestüm gerade

auf die neuen Aufgaben, welche die florentinische Malerei aufgestellt hatte, und wurden Hauptvertreter des technischen Fortschrittes. In Florenz hemmte die Fülle heimischer Kräfte öfters ihre Wirksamkeit; dagegen öffnete sich ihnen ein weiter Schauplatz in den Provinzialstädten und an den kleineren Fürstenhöfen. Sie brachten in die Künstlerkreise bis nach Oberitalien Leben und Bewegung. Der hervorragendste dieser Wanderkünstler ist Piero della Francesca oder dei Franceschi aus Borgo S. Sepolcro (oben S. 106), vielleicht der gelehrteste unter den Malern des 15. Jahrhunderts. Er hatte die anatomischen wie in noch höherem Maße die perspektivischen Gesetze theoretisch ergründet und verwertete diese Kenntnis in seinen Werken. Auch der eigentlichen Farbentechnik wandte er seine Aufmerksamkeit zu und war bemüht, in



Fig. 139. Die Königin von Saba vor dem Kreuzesholz knieend.
Wandgemälde von Piero della Francesca. Arezzo, S. Francesco.

die Geheimnisse der neu aufgekommenen Technik der Ölmalerei einzudringen. Ganz jung schloß er sich an Domenico Veneziano (S. 97) an, in Perugia, wohin man diesen 1439 berufen hatte; später arbeitete er in seiner Vaterstadt, in Rimini, Arezzo und Urbino. In Arezzo (S. Francesco) schuf er sein umfangreichstes Werk, eine Reihe von Wandbildern, in denen er die Legende vom h. Kreuze erzählt, von der Bestattung Adams, welchem ein Samenkorn des Kreuzbaumes unter die Zunge gelegt wird, bis zu den Schlachten gegen Maxentius und Chosroes. Alle Einzelschilderungen der Legende, wie die Königin von Saba in einem Brückenbalken vor dem Palaste Salomos den Stamm des Kreuzbaumes erkennt und ihn knieend verehrt (Fig. 139), wie dem Kaiser Konstantin nächtlicherweile ein Engel erscheint, ein Engel die Kaiserin Helena zur Auffindung des Kreuzes auffordert (irrtümlich als Verkündigung gedeutet), wie das wahre Kreuz gefunden und auf seine Wunderkraft geprüft wird u. s. w., werden mit großer per-

spektivischer Kunst, in wirksamer Färbung, wiedergegeben. Die Unmittelbarkeit der Empfindung und des Ausdruckes mußte freilich gegen die berechnete Richtigkeit, die plastische Schärfe zurücktreten.

Ob Melozzo da Forli (1438—1494) zu Piero de' Franceschi in einem unmittelbaren Schulverhältnisse stand, wissen wir nicht; jedenfalls kannte er dessen Werke und fühlte sich ihm wahlverwandt. Seine Grabschrift nennt ihn „gelehrt in der Perspektive". Muster richtiger Perspektive, Meisterstücke kühner Verkürzung treten uns in der Tat in seinen Werken entgegen.



Fig. 140. Sixtus IV. empfängt den Gelehrten Platina.
Wandgemälde von Melozzo da Forli. Rom, Vatikan.

Melozzo überragt aber sein Vorbild durch den mächtigeren Schwung der Phantasie, die vornehmere Erscheinung und tiefere Beseelung der einzelnen Gestalten. In Forli, Urbino, Loreto (Cappella del Tesoro) und Rom entfaltete er eine reiche Tätigkeit. Rom, wo er unter dem Pontifikate Sixtus' IV. eine hervorragende Stellung einnahm, besitzt noch jetzt seine Hauptwerke, außer dem (jetzt auf Leinewand übertragenen) Fresko, welches den Ausbau der vatikanischen Bibliothek verherrlicht (Fig. 140), die leider zerstreuten Reste des Himmelfahrtbildes, welches ehemals die Wölbung der Tribuna in SS. Apostoli schmückte. Dort wird eigentlich nur ein zeremonieller Vorgang dargestellt: der Papst Sixtus IV. nimmt in Gegenwart von Kardinälen



Musizierende Engel.

Von Melozzo da Forli. Rom, Sakristei von St. Peter.

Zu Springer, Kunstgeschichte Bd. III.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau



und Hofleuten die Huldigung des knieenden Bibliothekars Platina entgegen. Die scharfe Charakteristik der einzelnen Persönlichkeiten verleiht aber dem Bilde ein reiches inneres Leben. In den Resten der Himmelfahrt Christi aus der Apostelkirche (der segnende Christus von Engelknaben umgeben im Quirinal, zehn musizierende Engel [s. den Farbendruck] und vier Apostelköpfe im Kapitelsaale von S. Peter) weckt die Bewunderung nicht nur die neue Weise, die einzelnen Gestalten so in den Raum hineinzuzeichnen, daß sie in der Untersicht, als ständen sie aufrecht, erscheinen, sondern auch die gesteigerte Empfindung und die Formengröße, welche die einzelnen Gestalten auszeichnen.

Jetzt erst reifen die Früchte der mannigfachen technischen Bemühungen und theoretischen Studien. Sie dienten dazu, dem Künstler die volle Herrschaft über die äußere Welt zu sichern. Nachdem er diese gewonnen, genügt ihm die bloße Lebendigkeit und Naturwahrheit nicht mehr. Er erhebt sich über die unmittelbare Umgebung, benutzt aber jene Sicherheit, um nun auch den tieferen, inneren Gebilden seiner Phantasie die Wahrheit und äußere Glaubwürdigkeit zu verleihen. Das Reich des Idealismus ersteht wieder, nicht mehr der alte, vor der lebendigen Schilderung zurückweichende Idealismus, sondern ein neuer, welcher im eifrigen Naturstudium sich eine feste Grundlage erobert hat, in seiner Art auch vollkommene Wahrheit besitzt. Nichts ist so lehrreich wie die Vergleichung gleichnamiger Schilderungen aus den zwei Zeitaltern, bevor die äußere Erscheinungswelt von den Künstlern scharf beobachtet wurde, und nachdem die Künstler reiche Erfahrungen über alle sichtbaren Lebensformen gesammelt hatten. Die Darstellung der sieben freien Künste beschäftigte schon die Künstler des 14. Jahrhunderts. Auch Melozzo hat für den Herzog von Urbino allegorische Bilder der Art (Nationalgalerie in London, Berliner Museum) geschaffen. Wie ganz anders lebensvoll, dabei würdig und feierlich hat er sie erfaßt, wie viel feiner die Frau Musika charakterisiert, sie von der Muse der Rhetorik und Dialektik unterschieden! Nur die Freude an prunkvoller Ausstattung der Szenen und die porträtmäßigen Züge erinnern an den Weg, welchen der Künstler genommen hat; sonst streifen seine Schöpfungen schon nahe an die Weise des 16. Jahrhunderts. Insofern muß man Melozzo als einen Mann des Überganges ansehen.

Doch nicht ihn allein. Auch Verrocchio und der aus Cortona stammende Luca Signorelli (um 1441—1523), welcher als Jüngling in Arezzo in der Umgebung Pieros della Francesca verweilte, haben Anspruch auf diese Bezeichnung. Luca war kein großer Farbenkünstler, aber was Verständnis des Nackten, Kühnheit der Zeichnung und Großartigkeit der Auffassung betrifft, ein würdiger Vorgänger Michelangelos, wenn bei ihm auch der Kultus des Nackten andere Quellen hat. Diese Eigenschaften prägen sich in seinen Tafelbildern ebenso deutlich aus, wie in seinen Wandgemälden, und kommen zur Geltung, gleichviel ob er antike Mythen schildert oder christliche Heilige verherrlicht. Pan unter den Hirten, welche ihn durch Flötenspiel ergötzen (Berliner Museum), zwar hart in der Färbung, zeigt Signorellis volle Meisterschaft in der Modellierung nackter Körper; die Madonna mit den zwei Erzengeln und Kirchenvätern in der Akademie zu Florenz fesselt das Auge durch die feierlich gemessene Anordnung, den breiten Wurf der Gewänder, die mächtigen Formen der männlichen Gestalten. Auch Luca führte ein unruhiges Wanderleben und hinterließ in verschiedenen Städten Mittelitaliens reiche Spuren seines von einer Lokaltradition schon völlig unabhängigen Wirkens. In Loreto stellte er (um 1480) in den Fresken der Casa Santa Apostel, Evangelisten und Kirchenväter dar, in Rom malte er in der Sixtina die letzten Taten und den Tod Mosis; in Monte Oliveto (bei Siena) schilderte er in acht Wandbildern das Leben des h. Benedikt, im Dom zu Orvieto endlich schuf er (1499) sein hervorragendstes Werk: die letzten Dinge. Die Predigt und der Sturz des Antichrists (Fig. 141), die Auferstehung der Toten, die Strafe der Ver-

dammten (Fig. 142) und der Einzug in das Paradies werden uns zum Teile nach legendarischen Quellen, aber in durchaus selbständiger Auffassung vorgeführt. Wieder sind es die fast übermächtigen Gestalten der Propheten und die von kräftigem inneren Leben durchströmten nackten Figuren, worin sich vornehmlich seine Kunst dartut. Erst die weiteren Aufgaben, die



Fig. 141. Untere Gruppe (links) aus dem Sturz des Antichrists. Von Signorelli. Orvieto, Cappella Nuova im Dom.

mehr dramatische Zuspitzung der Handlung und die tiefere Beseelung der Köpfe, stießen auf die Schranken seiner Natur. Ihre vollkommene Lösung blieb dem jüngeren Geschlechte vorbehalten.

Wie in der Skulptur, so tritt auch in der Malerei Oberitalien der florentinischen Schule selbständig, vielfach sogar ebenbürtig gegenüber. Den wichtigsten Schauplatz der Kunst=

pflege bildet hier Padua. Der Sammeleifer des Kunststickers Francesco Squarcione (1394—1474), der eine Reihe von Vorlagen, Zeichnungen (auch Gipsabgüsse?) auf Reisen erworben hatte und danach junge Leute arbeiten ließ, gab den äußeren Anlaß, daß sich in Padua eine Richtung entwickelte, welche vom Studium der Antike, besonders auch in dekorativer



Fig. 142. Strafe der Verdammten (Teilstück), von Signorelli. Orvieto, Dom.

Richtung, ausging. Der doktrinäre Geist der Paduaner Universität förderte sowohl die Vorliebe für Allegorien, als auch die Neigung zur Lösung mathematisch-perspektivischer Aufgaben. Der Einfluß Donatellos empfahl die schärfere Beobachtung plastischer Formen und ihre Nachahmung. Alle Eigentümlichkeiten der Paduaner Schule sehen wir verschmolzen und überdies durch eine kräftige Persönlichkeit wirksam gehoben in den Werken des Hauptmeisters: Andrea Mantegna

(1431—1506). Die Beziehungen zu seinem Schwiegervater, Jacopo Bellini (um 1400—1471), der, aus Venedig gebürtig, hier und dann in Florenz, wo er längere Zeit lebte, sich dem milden, farbenreichen Gentile da Fabriano (s. weiter unten S. 138) angeschlossen und sich später in Padua niedergelassen hatte, fügten noch ein neues Element zu Andreas künstlerischem Charakter. Wir müssen sogar auf Grund der uns (Paris, London) erhaltenen Zeichnungen Jacopos annehmen, daß dessen Einfluß der nachhaltigste und wichtigste war. Schon bei Jacopo Bellini stoßen wir auf das eifrige Studium der Antike und der Perspektive (Fig. 143) und

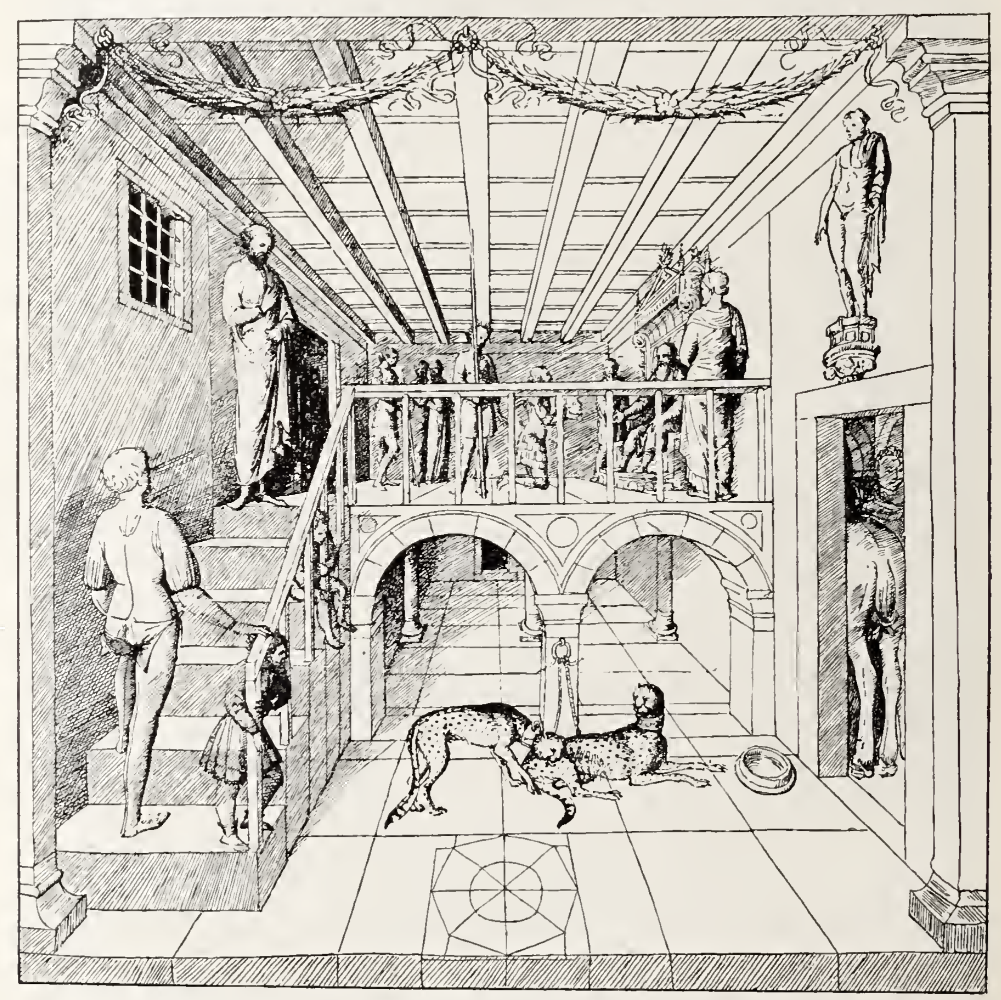


Fig. 143. Handzeichnung von Jacopo Bellini. Paris, Louvre.

erblicken Mantegnas künstlerische Eigenschaften gleichsam vorgebildet. Mantegnas früheste Tätigkeit gehörte Padua an, wo er neben anderen Künstlern aus dem Kreise Squarciones eine Kapelle der Eremitenkirche mit Fresken aus dem Leben der Heiligen Jakobus und Christophorus schmückte (sein Anteil 1453 begonnen). Reiche Architekturen füllen den Hintergrund, die Gestalten sind trefflich in den Raum komponiert, die Verkürzungen mit Sicherheit gezeichnet, auf die prägnante Wahrheit, „die scharfe, sichere Gegenwart" der Darstellung, ist überall Bedacht genommen (Fig. 144). Im Jahre 1459 erhielt Mantegna einen Ruf des Marchese Lodovico Gonzaga und siedelte nach längeren Verhandlungen im Anfange der sechziger Jahre nach Mantua über. Die Fresken im Castello di Corte, ein Bild des Markgrafen Lodovico III. im Kreise seiner Familie, sowie ein anderes, welches ihn mit seinen beiden geist-

lichen Söhnen nebst Enkeln und Herren des Hofes vorführt, und ein Deckengemälde (1474 vollendet), endlich der 1492 abgelieferte Triumphzug Cäsars: neun Bilder auf Papier mit Leimfarben gemalt und dann auf Leinwand gezogen, zur Dekoration eines für den Markgrafen Gianfrancesco draußen vor dem Tore Pusterla erbauten Sommerschlosses bestimmt (von wo sie später ins Stadtschloß kamen, jetzt im Kensington-Museum zu London), sind die hervor-



Fig. 144. Jakobus wird zum Richtplatz geführt. Von Mantegna. Padua, Cappella degli Eremitani.

ragendsten Denkmäler seiner Mantuaner Tätigkeit. Tubabläser, Krieger, welche auf Tafeln die Abbildungen der Siegestaten tragen oder Trophäen emporhalten, Opfertiere, Elefanten mit Beute beladen, Gefangene, Sänger und Tänzer, endlich auf einem zweispännigen Wagen der Triumphator selbst ziehen in langem Zuge an uns vorüber. Denselben Vorwurf behandelte Mantegna in einer Reihe von Kupferstichen, die sich zum Teil mit den gemalten Szenen

decken (Fig. 145). Ein befreundeter Paduaner Gelehrter hat offenbar dem Künstler aus alten Schriftstellern das Programm zusammengestellt, dieser selbst antike Kunstwerke auf viele Einzelheiten hin genau angesehen. Dennoch trägt das Werk keineswegs einen antiquarischen Charakter. Im Gegenteil entnimmt Mantegna die Mehrzahl der Gestalten unmittelbar der Natur und verleiht besonders einzelnen Jünglingsköpfen eine anmutige Frische, wie sie im 15. Jahrhundert kaum ihresgleichen findet. Auch jene Fresken im Castello di Corte bekunden in



Fig. 145. Aus dem „Triumphzug des Caesar". Kupferstich von Mantegna.

den Porträtfiguren des Marchese und seiner Familie (Fig. 146) eine scharfe Naturbeobachtung, welche sich an der Decke (Fig. 147) bis zu voller Sinnestäuschung steigert. Er zeichnet, ähnlich wie Melozzo, die Gestalten an der Decke so, wie sie im wirklichen Luftraume, von unten gesehen, dem Auge sich darbieten würden. Schon an den Freskobildern Mantegnas bemerkt man die Vorliebe für eine reiche Ausstattung des Hintergrundes. Hier konnte er seine antiken Anschauungen und perspektivischen Studien unbehindert geltend machen. Die gleiche Neigung zeigt er auch in den Tafelbildern, namentlich in der früheren Zeit. Üppige Fruchtkränze, reiche Pilaster schmücken das Altargemälde in S. Zeno (Verona), dessen Mittelstück

die thronende Madonna, umgeben von musizierenden Knaben, darstellt (um 1460); von einer antiken Säule hebt sich die von tiefem Schmerz gepackte Gestalt des h. Sebastian in der Wiener Galerie ab; auch die Madonna della Vittoria im Louvre (1496) sitzt inmitten einer Blumenlaube (Fig. 148). Daß es aber bei ihm eines solchen Prunkes nicht bedarf, um die volle künstlerische Wirkung zu erzielen, beweisen die Madonna mit dem h. Johannes und der h. Magdalena in der Nationalgalerie in London und die von einem jubelnden Engelchore eingeschlossene Madonna in der Brera zu Mailand. Die Fülle der Anmut und die Weichheit der Formen, Eigenschaften, die nach gangbarer Meinung nur von der venezianischen Schule gerühmt werden, kommen schon hier zur Geltung. Mantegna zog auch mythologisch-allegorische Gedanken in den Kreis seiner Schilderungen. Sie waren in der höfischen Welt,



Fig. 146. Ausschnitt aus Mantegnas Familienbilde der Gonzaga. Mantua, Castello di Corte.

welche jetzt die Kunstpflege vielfach übernahm und in Kabinetten oder Studios zur Unterhaltung Bilder sammelte, wie es z. B. Isabella Gonzaga in Mantua tat, beliebt und durch die Anklänge an die gelehrte Poesie des Zeitalters und durch die Zierlichkeit der Malerei doppelt fesselnd.

Mit der Schilderung der Malertätigkeit Mantegnas ist seine Bedeutung keineswegs erschöpft. Unter den älteren italienischen Kupferstechern nimmt er unbedingt den ersten Platz in Anspruch. Die früheste Geschichte des Kupferstiches in Italien ist noch in Dunkel gehüllt. Läßt man die schon oben S. 90 angezogene Erzählung Vasaris von der Erfindung des Kupferstiches beiseite und hält nur an der Tatsache fest, daß die Goldschmiede, ehe sie die Niellomasse in die eingegrabenen Vertiefungen der Silberplatten einschmolzen, von der Gravierung Abdrücke auf Papier zu nehmen pflegten, so kennt man vielleicht schon die Vorgeschichte des Kupferstiches. Doch mag erwähnt werden, daß die erhaltenen Niellodrucke jünger sind als die ältesten Kupfer-

stiche, die um die Mitte oder kurz vor der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein mögen. Gerade die ältesten Beispiele, wie das weibliche Bildnis im Berliner Kupferstichkabinett (Fig. 149), weisen auf Florenz als Entstehungsort hin. Immerhin wird nach unserem gegenwärtigen Wissen auf die Frage: wer hat in Italien zuerst Kupferplatten mit der Absicht graviert, die Zeichnung durch den Druck zu vervielfältigen, und wann geschah es? eine sichere Antwort noch nicht zu geben sein. Bei Vasari wird der sonst unbekannte Baccio Baldini (geb. 1435) als der erste italienische Kupferstecher genannt und mit ihm Sandro Botticelli



Fig. 147. Deckengemälde von Mantegna im Castello di Corte zu Mantua.

in unmittelbare Verbindung gebracht. Die ihm zugeschriebenen Blätter (zusammenhängende Folgen der Propheten, Sibyllen, Planeten, das sog. Kartenspiel, eigentlich ein lehrhaftes, die menschlichen Stände, Musen, freien Künste, Tugenden, Planeten darstellendes Bilderbuch u. a.) verteilen sich aber auf mehrere und nicht einmal lauter florentiner Hände und umfassen einen ziemlich weiten Zeitraum. Die allein genau datierbaren Stiche, Illustrationen zu einem 1477 gedruckten Erbauungsbuche „Il monte sancto di Dio“ und zu Dante, zeigen schon eine sehr entwickelte Technik. Diese Umstände mindern die Ansprüche der florentinischen Stecher auf eine führende Stellung und machen es nicht wahrscheinlich, daß die Kunst des Kupferstiches erst

von Florenz nach Oberitalien verpflanzt wurde, oder daß Mantegna von florentinischen Stechern gelernt hat. Die Unwahrscheinlichkeit würde sich noch steigern, wenn bewiesen werden könnte,



Fig. 148. Madonna della Vittoria. Von Mantegna. Paris.

daß Mantegnas Anfänge als Kupferstecher schon in die Paduanre Zeit, also vor 1460, fallen. Jedenfalls gewann der Kupferstich in Oberitalien eine kräftige Entwickelung und trieb reiche Blüten, während er in Florenz rasch verkümmerte. Das größte Verdienst daran gebührt

Mantegna. Der herbe Zug in seiner Phantasie und ebenso seine Freude an feinster Zuspitzung des Ausdruckes erhielten im Kupferstiche einen weiten Spielraum. Was in einzelnen Gemälden, wie z. B. in dem toten Christus (Brera), als Herzenshärte erscheint, die selbst vor dem Häßlichen nicht zurückschreckende Wahrheit der Schilderung, empfängt hier eine leise phantastische Färbung. So wirken die Geißelung, die Grablegung, Christus in der Vorhölle, die kauernde Madonna mit dem Kinde am Busen, ergreifend. Sie haben auch bei den Zeitgenossen Beifall und Nachahmung gefunden. Überhaupt strömt von Mantegna und von der Paduaner Schule ein reiches Leben aus. Wenige der oberitalienischen Schulen konnten sich ihrem Einflusse entziehen, nicht einmal die selbständigste von allen, die Malerschule von Venedig.



Fig. 149. Florentinischer Kupferstich (um 1450). Berlin, Kupferstichkabinett.

Venedig scheint in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vielfach von der benachbarten Insel Murano seinen Bilderbedarf bezogen zu haben. Hervorgehoben werden insbesondere zwei Maler: Johannes (Alemannus) und Antonio da Murano, welche gemeinsam eine Reihe von größeren Altarwerken schufen. Nicht nur die beliebte gotische Einrahmung, sondern auch der streng andächtige Zug, die feierliche Haltung der Figuren weisen auf die noch ungebrochene Herrschaft älterer Traditionen hin. Die Gestalten ordnen sich nicht zu einer einheitlichen Gruppe, sondern bleiben für sich, wie die holzgeschnitzten Heiligen auf mittelalterlichen Flügelaltären, und beziehen sich auch innerlich nicht aufeinander. Nur die helle, fröhliche Färbung und die Vorliebe für glänzenden Goldzierat deuten die Lebensfreude an, welche sich später als das Erbeigentum der venezianischen Malerei herausstellt. Zunächst bedurfte sie, um sich ihrem Ziele zu nähern, um die Schilderungen auf der Grundlage der Naturwahrheit aufzubauen, noch fremder Hilfen. Unter den äußeren Einflüssen stehen die der Paduaner Schule in erster Linie. Wir bemerken sie in den Altarbildern des Bartolommeo Vivarini, seines jüngeren Verwandten Luigi (Alvise) und des Carlo Crivelli. Alle drei waren in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts tätig. Bartolommeo hängt mit den Malern von Murano zusammen. Bei Luigi ist die herbe und trockene Formgebung schon milder, die Farbe kräftiger und leuchtender geworden. Crivelli, wanderlustig und fremden Anregungen eher zugänglich, bewahrt gleichwohl, wie das üppig aufgeputzte Beiwerk in seinen Bildern und die Beschränkung auf Andachtsbilder zeigt, Anhänglichkeit an die ältere Richtung. Unverkennbar sind bei beiden die Anklänge an die Paduaner Schule, beide gehen in den Köpfen der Heiligen von einem eingehenden Naturstudium aus, steigern die Lebendigkeit aber bisweilen bis zu peinlicher Schärfe.

Ein frühes (1480) Werk Luigis ist die Altartafel mit der thronenden Madonna in der Akademie zu Venedig (Fig. 151). Crivelli, von dessen Gemälden sich die schönsten in der Brera zu Mailand und in London befinden, entlehnt die Fruchtkränze und die Dekoration der Hintergründe offenbar von Mantegna, der auch sein Vorbild für den Aufbau der Komposition wurde (Fig. 152). Aber noch fehlte das wichtigste, bei der Richtung der Schule unentbehrliche Ausdrucksmittel, die tiefere Belebung der Gestalten durch die Farbe. Da fügte es ein glücklicher Zufall, wenn es nicht mehr als Zufall war, daß sich 1473 in Venedig ein Maler niederließ, welcher die Künstler mit der Ölmalerei vertraut machte; er muß schon 1493 gestorben sein. Die Legende macht Antonello da Messina zu einem Schüler des Jan van Eyck. Die Technik der Ölmalerei hat er allerdings einem flandrischen Meister abgelernt,



Fig. 150. Männliches Bildnis. Von Antonello da Messina. Berlin.

sonst aber in der Zeichnung und in der Wahl der Formen seine italienische Herkunft nicht verleugnet. Das interessante kleine Golgatha von 1475 in Antwerpen, Christus zwischen den Schächern mit Maria und Johannes, noch stark niederländisch, zeigt uns das Äußerste an Feinmalerei bei bedeutender Charakteristik. Den größten künstlerischen Wert haben seine Bildnisse, von welchen der Louvre und das Berliner Museum die besten Proben besitzen (Fig. 150). Die gute Verschmelzung der Farben und deren feinere Vermittelung durch Halbtöne haben ihnen eine Rundung und Lebendigkeit gegeben, welche die Zeitgenossen wohl überraschen konnte und zur Nachahmung anspornen mußte. Auf diese Weise wurde das Rüstzeug der venezianischen Malerschule vollendet. Die Söhne des alten Jacopo Bellini, Gentile und Giovanni, erwarben es und betraten, mit ihm angetan, zuerst den Weg, welcher die venezianische Kunst nachmals zu so großartigen Triumphen geführt hat.

Gar groß ist die Zahl der Nebenschulen, welche sich im Laufe des 15. Jahrhunderts teils auf den alten Kunststätten, wie Siena, teils in den aufblühenden Residenzen neuer Dynastien erhoben. In jeder einzelnen lassen sich mehr oder weniger tüchtige Meister nachweisen, alle haben zu der umfassenden Blüte der italienischen Kunst beigetragen, wenn sie auch keine hervorragende Rolle in der Entwickelungsgeschichte der Kunst spielen. Namentlich in Oberitalien gibt es kaum eine größere Stadt, welche sich nicht von der Mitte des 15. Jahrhunderts an einer stattlichen Künstlerschar erfreute. An der Spitze der Veroneser Schule, welche schon in den früheren Jahrhunderten Blüten getrieben hatte, steht kein geringerer, als der berühmte Medailleur Vittore Pisano oder Pisanello (um 1380 bis 1451). Seine



Fig. 151. Madonna mit Heiligen. Von Luigi Vivarini. Venedig, Akademie.

umfangreichen Wandgemälde im Dogenpalaste, wie im Lateran sind verloren gegangen. Dagegen haben sich in S. Anastasia zu Verona oberhalb der Cappella Peregrini am Bogen wenigstens einige Reste von Fresken (Sankt Georg und die Prinzessin, Fig. 153) erhalten, die allein schon hinreichen würden, die Bedeutung Vittores erkennen zu lassen, auch wenn nicht aus einem Skizzenbuche im Louvre (Codex Vallardi) und aus den wenigen beglaubigten Tafelbildern seiner Hand (London, Nationalgalerie und Mailand, Brera) seine künstlerischen Eigenschaften erkennbar wären: die sichere Zeichnung der Körperformen, auch von Tieren, insbesondere von Pferden, die Freude an reichen landschaftlichen Hintergründen und bunten Trachten, aber auch ein gewisses Schwanken zwischen alter (typischer) und neuer (realistischer) Auffassung. Von einer Schule dieses Meisters wissen wir nichts. Dagegen lassen die Werke späterer Veroneser Maler, wie des als Miniaturmaler bekannteren Liberale da Verona (1451—1536) in der

Behandlung des architektonischen Hintergrundes, und insbesondere die des Francesco Buonsignori (1455—1519) den Einfluß Paduas nicht verkennen. Ebenso weist in den zahlreichen Madonnenbildern des Hauptmalers von Vicenza, des Bartolommeo Montagna



Fig. 152. Madonna. Von Carlo Crivelli. London.

(1440?—1523), die allgemeine Anordnung auf einen Zusammenhang mit der paduanisch-venezianischen Kunst hin.

Die ältere Mailänder Schule ist durch die epochemachende Wirksamkeit Leonardos da Vinci in den Hintergrund gedrängt worden. Seine blendende Erscheinung verdunkelt die ganze Um-

gebung. Doch fehlte es der Lombardei auch vor seiner Zeit nicht an tüchtigen Malern, welche wie der aus Foppa bei Pavia stammende und zuerst in Brescia ansässige Vincenzo Foppa (seit der Mitte des Jahrhunderts in Mailand tätig, † in Brescia 1492) auch in der Freskomalerei (Kapelle Portinari in S. Eustorgio) den Wettstreit mit den Kunstgenossen in anderen Städten wohl bestehen konnten und in Tafelbildern, besonders in Madonnendarstellungen eine große Lieblichkeit und vornehme Ruhe ausdrücken. Nächst Foppa haben die jüngeren Künstler Ambrogio da Fossano gen. Borgognone († 1523) und der sogenannte Bramantino († nach 1529) mit dem Familiennamen Bartolommeo Suardi, welchen Bramante am Anfange des 16. Jahrhunderts nach Rom führte, den größten Ruhm.



Fig. 153. Ausschnitt aus den Fresken Vittore Pisanos in S. Anastasia zu Verona.

Die kleineren Städte in Oberitalien hatten keine feste Lokaltradition, welche auf die Künstler hätte bestimmend wirken, sie dauernd in einer Richtung hätte festhalten können. Wanderkünstler gewinnen daher leicht größeren Einfluß, die heimischen Meister holen sich gern aus der Fremde Muster und Vorbild. Für die Erkenntnis der Verbreitung und Mischung der verschiedenen Kunstweisen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist das Studium dieser Lokalschulen daher überaus lehrreich. Allmählich vermindern sich die Gegensätze und erstarkt der gemeinsame Kunstboden, welcher die Nation für die Aufnahme eines neuen, allgemein gültigen Stiles empfänglich macht.

Ein treffliches Beispiel der Durchkreuzung mannigfacher künstlerischer Elemente bietet die

Schule von Ferrara. Den äußeren Mittelpunkt der Kunstpflege bildete das Fürstenhaus der Este, welches zahlreiche Maler am Hofe sammelte und beschäftigte. Das Hauptdenkmal ihrer Kunstliebe sind die (leider nur zur Hälfte erhaltenen) Fresken im Palazzo Schifanoja, unter Herzog Borso 1467—1470 ausgeführt. Sie lehnen sich einerseits an die seit Petrarca beliebten „Trionfi" an, berühren sich anderseits mit dem allegorischen Ideenkreise, welcher auch in den ältesten italienischen Kupferstichen Ausdruck fand, fügen aber noch als selbständigen Teil



Fig. 154. Die Verkündigung. Von Francesco Cossa. Dresden.

naturfrische Schilderungen aus dem Leben Borsos hinzu. Bilderstreifen übereinander bringen die Monatsbeschäftigungen in Verbindung mit höfischen Szenen, sodann die Zeichen des Tierkreises, allegorisch erweitert, und endlich die jedem Monat vorstehenden Götter auf Triumphwagen, also ein förmliches Kalendarium zur Anschauung. Den bedeutendsten Anteil an diesem Freskenschmucke hat Francesco Cossa († 1480), er ist unter paduanischen Einflüssen erzogen, was z. B. seine Verkündigung in der Dresdener Galerie (Fig. 154) deutlich erkennen läßt. Die Abhängigkeit von fremden Mustern kehrt bei Cosimo Tura (genannt Cosmè, 1432—1495), dem vielbeschäftigten Hofmaler des Herzogs Ercole I., und auch bei dem jüngeren Geschlechte

wieder. So folgt Lorenzo Costa (1460—1535), ursprünglich ein Schüler Turas, wenigstens in seinen späteren Werken in Mantua den Spuren des Mantegna, dessen Erbschaft er gleichsam übernahm. Sein „Musenhof" im Louvre (Fig. 155) zeigt in dem Gedankenkreise und in den zum Teil antikisierenden Formen eine sichtliche Verwandtschaft mit Mantegnas Weise. Noch deutlicher tritt der Einfluß Mantegnas in den allerdings seltenen Werken des Ercole de' Roberti († 1496) zu Tage. Die Ferraresen griffen aber ihrerseits wieder nach außen über. Cossa sowohl wie Costa arbeiteten auch in dem benachbarten Bologna und verpflanzten dahin Eigentümlichkeiten der ferraresischen Schule.



Fig. 155. Der Musenhof der Isabella von Este. Von Lorenzo Costa. Paris.

Es hält schwer, den gegenseitigen Einfluß, welchen Costa und der berühmteste Maler von Bologna, Francesco Raibolini (1450—1517), gewöhnlich Francia genannt, aufeinander übten, scharf abzugrenzen; jedenfalls standen sie sich persönlich sehr nahe. Francia, als Goldschmied erzogen, war keine reiche Natur; auf einem eng begrenzten Gebiete schuf er aber dauernd fesselnde Werke. Den einmal gewählten Madonnentypus wiederholte er regelmäßig; die emailartige, glatte Färbung legte er erst spät ab. Wenn man aber ein einzelnes seiner Madonnenbilder betrachtet, wird man immer wieder von dem milden, leise schwärmerischen Zuge, von der Lieblichkeit des Frauentypus und dem stillfrommen Ausdrucke ergriffen. Das gilt ebenso von den Gemälden, in denen die Madonna vor dem Christuskinde in andächtiger Stimmung oder nach der in Venedig üblichen Weise thronend inmitten von Heiligen und Engeln

dargestellt ist (Fig. 156), wie in den zahlreichen Madonnenbildern, welche ein still inniges Familienglück schildern. Nur wenn sich in dem geschilderten Vorgange auch dramatische Kraft kundgeben soll, streift Francia die Grenzen seiner Begabung.



Fig. 156. Thronende Madonna. Von Francesco Francia. Petersburg.

Durch seinen Schüler Timoteo Viti (1467—1523) wird Francias Weise nach Urbino verpflanzt. Doch zeigen bloß Timoteos ältere Bilder die Spuren dieses Einflusses, welchen er,

wenn auch nur in sehr abgeschwächter Form, auf den jungen Raffael überträgt. So schließt sich in der italienischen Kunstentwickelung Glied an Glied zur Kette. Die aufeinander folgenden Zeitalter wie die verschiedenen Schulen und Richtungen erscheinen bald äußerlich bald innerlich miteinander verbunden. In Urbino, wohin der aus Ferrara stammende Timoteo 1495 von Bologna übersiedelte, hatte Herzog Federigo zahlreiche Künstler um sich versammelt, Italiener und Niederländer. Das gab wieder neue Verschmelzungen, welche nachwirkten. So hat der Niederländer Justus von Gent auf Melozzo einigen Einfluß geübt. Von Melozzo wieder wurde Giovanni Santi, Raffaels Vater († 1494 zu Urbino), abhängig, nur daß er in den männlichen Gestalten eine gewisse Schwerfälligkeit nicht überwand und in der Madonna einen milderen, weicheren Ton anschlug. Außer den Fresken in S. Domenico in Cagli haben sich in Urbino selbst mehrere Tafelbilder, fast durchgängig Madonnenschilderungen, von ihm erhalten.

Steuert die Malerei in Florenz vornehmlich auf das Ziel los, das bunte Menschenleben und die ganze Erscheinungswelt kräftig zu erfassen, knüpft sie in Padua an den Humanismus an, so daß häufig nur die auserlesenen Geister, die Männer der reifsten Bildung im stande sind, ihre Werke voll zu genießen, so bewahrt die dritte Hauptschule, die umbrische, vorwiegend einen volkstümlich kirchlichen Charakter. Von der Heimat des h. Franciscus, von einer Landschaft, welche schon im Altertume durch mannigfache Heiligtümer sich auszeichnete, von einem Stamme, welcher stets nur als Amboß diente, unaufhörlich die Herren wechselte, nie zu freier Macht emporstieg, läßt sich keine andere Richtung erwarten. Auch auf umbrischem Boden erstanden in den einzelnen Städten, an den Höfen der kleinsten Dynasten, z. B. der Trinci in Foligno, mannigfache Lokalschulen. Ihr Wesen geben, außer den Werken des Ottaviano Nelli aus Gubbio († 1444), dessen Madonna del Belvedere in S. Maria Nuova in Gubbio einen feinen Liebreiz, hellstrahlende Färbung, aber auch ganz dürftigen Formensinn zeigt, besonders die häufigen Gemälde des Niccolo di Liberatore, fälschlich Alunno genannt (um 1430 bis 1502), kund. Gewiß wirkten diese Bilder erbaulich und fanden bei den Gläubigen großen Beifall. Mild und freundlich schildert er die Himmelsmächte, voll Zutrauen auf ihren Schutz und ihre Hilfe die betende Gemeinde. Der großen Kunstströmung, in welcher sich die tonangebenden Kreise Mittelitaliens bewegten, stand er natürlich fremd gegenüber. — Soweit die umbrische Stimmung in dem allgemeinen Kunstleben Italiens Widerhall findet, hat sie Gentile da Fabriano (schon vor 1414 als Maler nachweisbar) eingeführt. Die wenigen von Gentile erhaltenen Tafelgemälde (Anbetung der Könige von 1423 in der Akademie zu Florenz; Fig. 157) geben nur einen unvollkommenen Begriff von der Bedeutung des Mannes, der ein Wanderleben führte und namentlich in Rom tiefe Spuren seines Wirkens zurückließ, sie sind aber leider heute bis auf wenige Nachrichten verloren. Von seinen Beziehungen zu Jacopo Bellini war schon oben (S. 124) die Rede. Nach vierjährigem Aufenthalt in Florenz ging er über Siena und Orvieto nach Rom, wo er seit 1426 den Lateran mit (zu Grunde gegangenen) Fresken schmückte und über der Arbeit 1428 starb.

Im Laufe des Jahrhunderts trat die umbrische Hauptstadt mehr in den Vordergrund. Schon Fiorenzo di Lorenzo (seit 1472 tätig) war nicht mehr innerhalb der Schranken des Provinzialstiles stehen geblieben, hatte vielmehr aus Florenz sich einzelne Anregungen geholt. Noch reicher gegliedert ist der Untergrund, auf welchem Raffaels Lehrer seine Kunst aufgebaut hat: Pietro Vannucci aus Città della Pieve (1446—1523), gewöhnlich Perugino genannt.

Wahrscheinlich verdankte er Piero della Francesca seine perspektivische Kunst, die er gern in seinen Bildern zur Schau stellte, seine tüchtige Farbentechnik, die ihn die Vorzüge der Ölmalerei früh verwerten ließ, verbesserte er in der Werkstatt Verrocchios in Florenz. Florenz wurde überhaupt neben Perugia seine zweite Heimat. Er wetteiferte mit den florentinischen Künstlern,



Fig. 157. Anbetung der heil. drei Könige (Mittelstück). Von Gentile da Fabriano. Florenz, Akademie.

nahm wiederholt einen längeren Aufenthalt in der toskanischen Hauptstadt und scheint sogar eine Zeitlang eine Doppelwerkstätte, die eine in Florenz, die andere in Perugia, eingerichtet zu haben. Über ein reiches Maß von Kraft und Begabung gebot Perugino nicht. Daher erscheint seine Entwickelung bald abgeschlossen und tritt Stillstand und Verfall frühzeitig ein. Bereits in den Fresken in der Sixtinischen Kapelle steht er auf der Höhe seiner Entwickelung. Seine

Blüte währt bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts. Die letzten zwanzig Jahre seines Lebens verstreichen, ohne seinen bereits erworbenen Ruhm zu vermehren. Von besonderer Wichtigkeit nicht nur für Peruginos persönliche Entwickelung, sondern auch für den Stand der mittel=



Fig. 158. Petri Schlüsselamt. Von Perugino. Rom, Sixtinische Kapelle.

italienischen Malerei am Schlusse des Jahrhunderts sind die das Leben Mosis und Christi schildernden Wandfresken in der Sixtinischen Kapelle (nach 1480). Die florentinischen und umbrischen Künstler, welche hier wetteifernd auftraten, tauschten einzelne Vorzüge gegeneinander aus. Jene lernten von den Umbriern die Hintergründe reicher ausstatten und malerisch

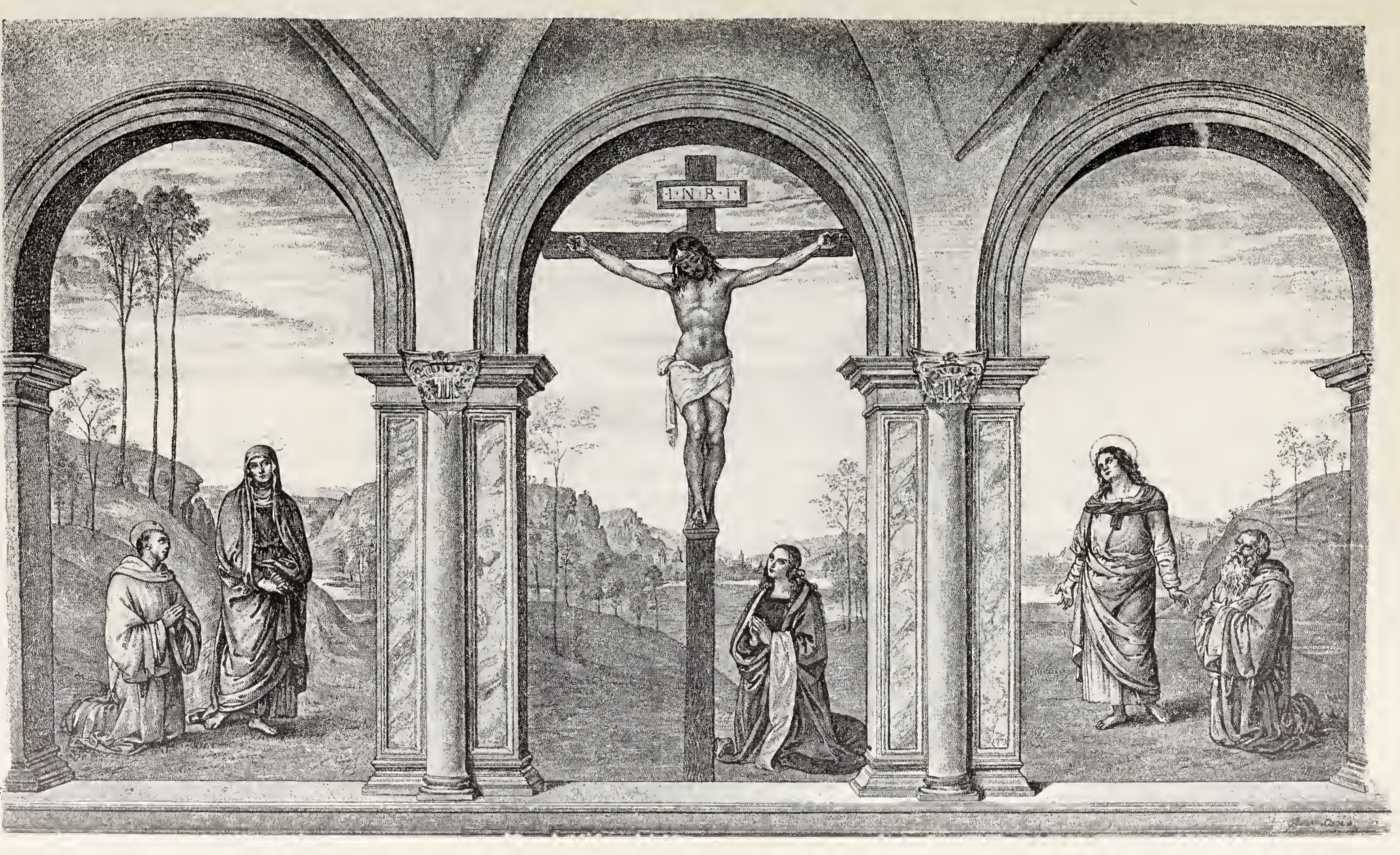


Fig. 159. Christus am Kreuze. Von Perugino. Florenz, S. Maria Maddalena de' Pazzi.

behandeln, diese wieder sahen den Florentinern die festere Zeichnung und geschlossene Gruppierung ab. Die Mittelgruppe in der Übergabe der Schlüssel an Petrus (Fig. 158), das einzige Fresko, welches mit voller Sicherheit im Entwurfe und in der Ausführung Perugino zugeschrieben werden kann, verdankt die einheitliche Haltung offenbar florentinischen Einflüssen. In den späteren Fresken Peruginos kommt die heimische Natur wieder stärker zum Vorschein. Das um 1495 entstandene Kreuzbild in S. M. Maddalena de' Pazzi zu Florenz, wo er jetzt viel verweilte und seine besten Gemälde schuf, zeichnet sich besonders durch die ergreifende



Fig. 160. Beweinung Christi. Von Perugino. Florenz, Galerie Pitti.

Innigkeit des Ausdruckes in den schmerzerfüllten Gestalten und durch die wirkungsvolle Stimmung der Landschaft aus (Fig. 159). Auf eine engere Verbindung der einzelnen Figuren, welche unter hohen Bogen stehen, war der Künstler nicht bedacht. Noch lockerer ist die Komposition in dem dritten Freskowerke Peruginos, in der Wechslerhalle (Cambio) zu Perugia, bis 1500, wo er sowohl die Decke wie die Wände mit Bildern schmückte und sich auch in der Wiedergabe humanistischer Gedanken versuchte. Aber die antiken Vertreter der einzelnen Tugenden und die Helden und Gesetzgeber des Altertums stehen gleichgültig nebeneinander, sie haben nicht einmal einen äußerlichen Mittelpunkt, auf welchen sie sich in Gebärde oder Bewegung beziehen könnten.

Trotz seiner namentlich in seinem Alter übel berufenen Trägheit entfaltete er doch als Tafelmaler eine große Fruchtbarkeit. Rascher als die meisten Zeitgenossen wußte er aus der Erfindung der Ölmalerei Vorteile zu ziehen. Seine Färbung ist stets warm und fein abgetönt, oft leuchtend, und läßt die Schranken seiner Phantasie, das am Ende doch Gewohnheitsmäßige des Ausdruckes, leichter vergessen. Sein Lieblingsstoff war, der heimatlichen Richtung entsprechend, das Marienleben. Bald malte er die Madonna auf dem Throne, von Heiligen umgeben, bald schwebt sie in den Lüften, von der unten versammelten Apostelgemeinde verehrt, bald kniet sie anbetend vor dem Christuskinde, das, von einem Engel gehalten, vor ihr sitzt, während auf den Flügelbildern die Erzengel Raphael und Michael, anmutig gezeichnet, gleichsam die Wacht halten (Pal. Pitti). Mariä Vermählung (Museum zu Caen), ihre Himmelfahrt,



Fig. 161. Bruchstück aus der Allegorie der Musik. Fresko von Pinturicchio. Rom, Appartamento Borgia.

wie sie unter dem Kreuze steht, der Tod Christi von den Freunden beklagt, das sind die Ereignisse, die Perugino mit Vorliebe und am gelungensten verkörpert. Selbst in den ausgereifteren Gemälden gelingt es ihm nicht immer, die Gestalten mit reicherem Leben zu erfüllen. Zuweilen verbirgt er die Schwäche seiner Gestaltungskraft hinter der fast schematischen Regelmäßigkeit der Komposition, wie in der Vermählung Mariä, wo ihm offenbar die Mittelgruppe aus der Schlüsselübergabe in der Sixtina vorschwebte. Schilderungen, in welchen die gesteigerte Empfindung ihn zwingt, über die oft leere Anmut der Köpfe hinauszugehen, und auch die Anordnung der Gruppen an Lebhaftigkeit gewinnt, gelingen ihm namentlich in der früheren Zeit besser, als die einfachen Madonnenbilder. Die Grablegung Christi in der Pittigalerie von 1498 (Fig. 160) und die etwa gleichzeitige Pietà in der Akademie zu Florenz werden daher mit Recht sehr hoch gestellt.

Neben Perugino behauptet Bernardino (di Betto Biagio) Pinturicchio (um 1454 bis 1513), nicht Schüler, wohl aber in jüngeren Jahren Gehilfe Peruginos, einen hervorragenden Platz. In einer Beziehung spielt er in der umbrischen Schule eine ähnliche Rolle wie Ghirlandajo in der florentinischen. Er stürmt nicht vorwärts, begnügt sich vielmehr, das überlieferte Kunsterbe zu verwalten und zu verwerten. Er erwirbt sich dadurch eine ungemeine



Fig. 162. Abreise des Aeneas Sylvius. Fresko von Pinturicchio.
Siena, Dombibliothek.

Sicherheit im Entwerfen, welche ihn befähigt, ausgedehnte Wandflächen mit Bildern zu füllen, die zwar nur locker komponiert sind, aber doch eine lebendige Wirkung hervorrufen. Pinturicchios Anteil an den Fresken in der Sixtina (Taufe Christi, Jugend Mosis) ist deutlich zu erkennen, wieviel aber Perugino dazu beigetragen hat (Entwurf der Komposition und Ausführung von einzelnen Köpfen), nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Bis zum Schlusse des Jahrhunderts blieb Rom der Hauptschauplatz seines Wirkens. In der Kapelle Buffalini in S. Maria in Araceli malte er die Wundertaten und die Verherrlichung des h. Bernardin, seine erste ganz

selbständige Jugendarbeit (um 1484). Die umfassendste, erst 1897 wieder zugänglich gemachte Schöpfung sind die Bogenfeld- und Gewölbebilder in vier Sälen seines Gönners, des Papstes Alexanders VI. (Appartamento Borgia im Vatikan, 1492—1494). Aus ihr weht uns vom Geist des Humanismus ein frischer Hauch entgegen. Außer biblischen und legendarischen Schilderungen sehen wir Bilderkreise, in welchen die Planetengötter und die freien Künste verherrlicht werden, diese bereits in der Weise, daß sich um die allegorische Figur jeder Kunst ihre Vertreter, in lebhafter Tätigkeit begriffen, sammeln (Fig. 161). Die reiche dekorative Ausstattung, welche hier das Auge erfreut, wiederholt sich in den Deckenfresken des Chores von S. Maria del Popolo in Rom (1505). Seit 1503 übernahm er die Ausschmückung der Bücherei (Libreria) des Domes zu Siena. In zehn farbenreichen Fresken erzählt er mit behaglicher Breite das Leben des Papstes Pius II. oder, wie er in der Geschichte gewöhnlich heißt, des Äneas Sylvius Piccolomini. Mit der Erfahrung eines geübten und geschulten Malers entwarf er die einzelnen Szenen (wobei ihm nach Vasari der junge Raffael geholfen haben soll), darauf bedacht, durch die lebensfrische Darstellung, die bunten Trachten, die reiche Landschaft das Auge zu ergötzen und das Gleichgültige der Vorgänge (Abreise des Äneas Sylvius zum Baseler Konzil, Fig. 162, dessen Dichterkrönung, Vermählung Kaiser Friedrichs, Empfang bei dem schottischen Könige u. s. w.) vergessen zu machen.

Pinturicchio ist ein Durchschnittskünstler. Ausgerüstet mit allen technischen Mitteln, über welche die Kunst zu verfügen gelernt hat, Herr über das Handwerk, faßt er in gefälliger Weise die Ergebnisse der älteren Entwickelung zusammen. Er begnügt sich, das Erworbene festzuhalten, vermehrt es aber nicht. Er wagt keine Neuerungen und läßt auch seine Persönlichkeit nicht in den Vordergrund treten. Mit dem eigenen Herzblut haben weder Ghirlandajo noch Pinturicchio die Farben gemischt. Die Gefahr der Verflachung, des Überwiegens dekorativer Absichten, lag hier, wie im Kreise der Skulptur das Überhandnehmen der bloßen Kunstindustrie, nahe, wenn nicht gewaltige Ereignisse den allgemeinen Volkssinn aufrüttelten, wenn nicht durch kühne Männer die Kunst vertieft und vor neue Aufgaben gestellt wurde.



Fig. 163. Ornament vom Spedale maggiore in Mailand.

C. Das 16. Jahrhundert: Hochrenaissance.

Mit dem Tode Lorenzo Magnificos (1492) schließt das mediceische Zeitalter. Glieder des Hauses Medici erreichten zwar später hohe Würden, wurden Päpste und Herzöge; die Stellung aber, welche die Familie bisher in Florenz eingenommen hatte, ging für sie unwiederbringlich verloren. Die Medici hatten nicht allein ihre Heimat tatsächlich beherrscht, sondern sie durften auch als die glänzendsten Vertreter des florentinischen Geistes gelten. Gewann doch ihre Macht eine Hauptstütze in dem feinen Verständnis, welches sie für die Strömungen im Volksleben und für die Neigungen, selbst Schwächen desselben hatten. Allmählich verflachten aber diese Neigungen, und andere Stimmungen traten in den Vordergrund. Der Umschwung der Dinge findet seinen schärfsten Ausdruck in der Tatsache, daß ein hartnäckiger Gegner der Medici, Girolamo Savonarola, als Lorenzo starb, die öffentliche Meinung der Volksmenge für sich gewann und sie eine Zeitlang nach seinem Willen lenken konnte. Von den florentinischen Zuständen nahmen die Reformgedanken des kühnen Dominikanermönches den Ausgangspunkt. Um dem Volke von Florenz die Freiheit zu erobern, welche es sorgenlos preisgegeben hatte, um den leicht fröhlichen Sinn zu bannen, mit welchem es das Leben erfaßte und allen Freuden, die der Tag brachte, sich willig ergab, ohne sich um das Morgen zu kümmern, bedurfte es einer tieferen Erschütterung der religiösen Gemüter. Savonarolas Predigten sind erfüllt von ernsten Mahnungen, sich nicht von dem gleißenden Scheine locken zu lassen, den Kampf mit den Lüsten nicht zu scheuen, den Blick zu dem Ewigen, dem Wahren, zu Christus, zu erheben. Mit flammender Begeisterung vorgetragen, packten diese Lehren auch die Phantasie der Künstler. Es ist lehrreich, die Wandlung zu beobachten, welche sich um die Wende des Jahrhunderts in den Gegenständen der Darstellung vollzieht. Bildhauer und Maler erscheinen jetzt in höherem Maße empfänglich für die Wiedergabe pathetischer Szenen, leidensvoller Vorgänge, schmerzlicher Empfindungen. Der Jammer um den Tod Christi, wie die Mutter in stummer Klage den Leichnam im Schoße hält (Pietà) die Freunde trauernd ihn in das Grab legen, alle diese Szenen gewinnen jetzt eine ähnliche Bedeutung wie zur Zeit des Franciscus von Assisi die Bilder aus der Kindheitsgeschichte Christi. Damals die fröhliche Verheißung, jetzt das bittere Leiden Christi um unsertwillen, das sind die Gedanken, mit welchen sich die Phantasie mit sichtlicher Vorliebe beschäftigt.

Savonarolas Gewalt über die Geister währte nur eine kurze Zeit; die von ihm wachgerufenen Gedanken schlummerten wieder ein. Mit dem alten florentinischen Leben und Treiben war es aber doch für immer vorbei. Denn das ganze italienische Volk erfuhr seit dem Ende des Jahrhunderts weitgreifende Änderungen in allen seinen Verhältnissen und Beziehungen. In engen Grenzen, von Stadt zu Stadt, von Landschaft zu Landschaft bewegten sich in früherer Zeit alle Interessen. Selbst die Kriege waren gewöhnlich nur örtliche Kämpfe. Jetzt wird Italien in die großen europäischen Verwickelungen hineingezogen; Frankreich und Spanien gewinnen festen Fuß auf italienischem Boden und werben Freunde oder stoßen auf Gegner in den einzelnen Staaten. Für die Städterepubliken fehlt der rechte Raum, die Bildung, welche in ihnen Wurzeln geschlagen hatte, verdorrt. Sogar die Päpste, welche doch wahrlich keine Erbrechte zu verfechten haben, treiben eine dynastische Politik. Sie allein können, auf ihre überlieferte Macht, ihre allgemeine Herrschaft über den Glauben gestützt, mit den europäischen Großstaaten wetteifern. So tritt ihre Residenz, Rom, in den Vordergrund und darf gewissermaßen als die Hauptstadt Italiens gelten.

Dieser Vortritt Roms ist auch für die Entwickelung der italienischen Kunst ein epochemachendes Ereignis. Von allen Seiten strömen seit den Tagen Sixtus' IV., aus dem Hause Rovere, die Künstler in Rom zusammen und machen es zum Mittelpunkte ihrer Wirksamkeit. Die Kunst in den anderen Städten Italiens, Venedig ausgenommen, sinkt im Vergleiche mit Rom zu einer Provinzialkunst herab. Das Leben in Rom übt auch auf die Phantasie der Künstler, auf die Aufgaben, welche sie erfassen, und auf ihre Formengebung einen durchgreifenden Einfluß. Die ewige Stadt lenkte damals sowie heute den Blick von der Gegenwart auf die große Vergangenheit zurück. Es erweitert sich nicht nur der Gesichtskreis, es schwindet auch das Interesse an den Erscheinungen des gewöhnlichen Lebens, mögen diese sich immerhin in bunte Farben und heitere Formen kleiden. Das Große und Mächtige packt allein den Sinn, ein idealer Schimmer legt sich um alle Bilder, welche die Phantasie schafft.

Zwei Ereignisse bereiteten außerdem der neuen Richtung den Weg. Bisher bewirkte die Antike vorwiegend nur stoffliche Anregungen. Aus dem Kreise der antiken Plastik traten Werke der Kleinkunst den Männern der Renaissance am nächsten, wie ihnen auch vereinzelte Bauglieder als Muster genügten. Als der Hauptschauplatz der Kunstübung nach Rom verlegt wurde, schlossen sich die Schöpfungen der römisch-antiken Kunst allmählich zu einem großen Ganzen zusammen. Die Ausgrabungen, mit steigendem Eifer und Erfolge betrieben, vermehrten die Summe der Anschauungen, weckten die Aufmerksamkeit auf die Formen der monumentalen Skulptur und lockten zu ihrer Nachahmung. Bildhauer und Maler versuchen die alten Götter und Helden in der von der antiken Kunst überlieferten Gestalt zu verkörpern. Daß Täuschungen vorkommen konnten, eben erst geschaffene Werke mit Erfolg für antike ausgegeben wurden, bezeichnet am besten die veränderte Stellung der Kunst zur Antike. Die antiken Kunstformen gewinnen erst jetzt vollständig eine vorbildliche Geltung. Auf die formale Seite der Antike wies auch die Entwickelung des Humanismus in Italien hin. Rasch war der schöne Traum verflogen, daß auch der Inhalt des antiken Lebens der Gegenwart zur Richtschnur dienen könne. Dazu war denn doch die Gegenwart zu spröde, der aus dem Mittelalter überlieferte Gedankenkreis zu fest gefügt. In den tieferen Volksschichten war der kirchliche Sinn überhaupt nicht erschüttert worden. Nach dem ersten stürmischen Anlaufe des Humanismus beschränkten auch die Männer von auserlesener Bildung ihr Ziel so weit, daß sie die formale Seite der antiken Bildung als vollendet und mustergültig anerkannten. Dadurch gelangte notwendig die antike Kunst zu gesteigertem Ansehen. Ihrer theoretischen Würdigung, welche sich in den antiquarischen Studien kundgab, ging die praktische Verwertung voran. Die alten Vorstellungen, die gewohnten Gegen-

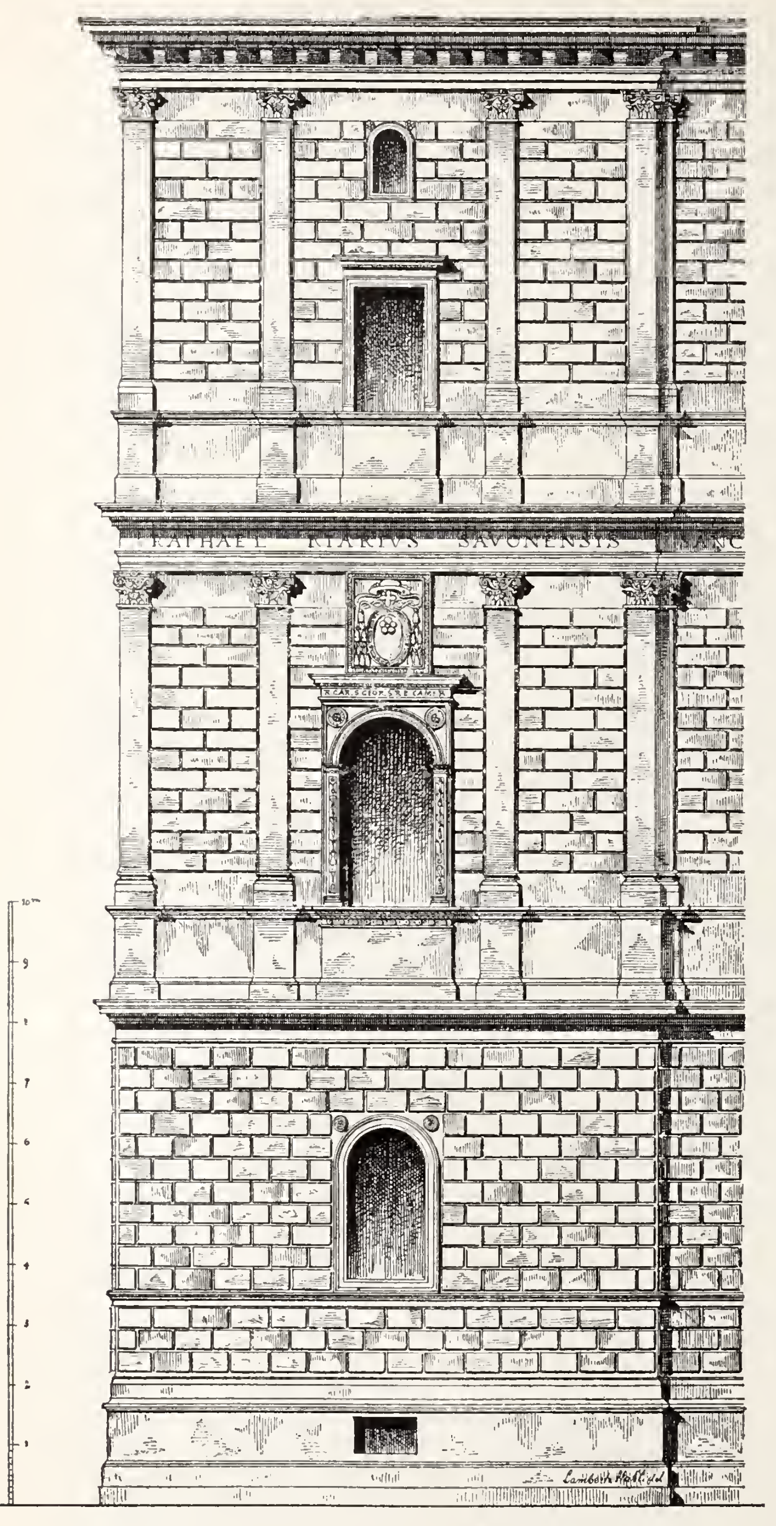


Fig. 164. Von der Fassade der Cancelleria in Rom.

stände der Darstellung blieben in Kraft, wurden aber in ideale Formen gekleidet, zu welchen die Antike die wichtigsten Züge lieh. Diese Entwickelung erscheint völlig naturgemäß und in dem Gange, welchen die Bildung in Italien nahm, begründet.

Aber nicht minder begreiflich ist die allmähliche Loslösung der Kunst von volkstümlichen Elementen. Ging sie auch nicht so weit wie auf dem Gebiete der dramatischen Poesie, wo sich das vornehme Schauspiel der Volkskomödie schroff gegenüberstellt, so blieb doch das Verständnis und der volle Genuß der unter antikem Einflusse ideal gestalteten Kunstweise auf einzelne auserlesene Kreise eingeschränkt. Den Charakter einer höfischen Kunst, im Gegensatze zu einer Volkskunst, kann das Cinquecento nicht vollständig verleugnen. Darin lag aber die Gefahr des Verfalles. Wie die italienische Renaissancebildung überhaupt in einem glänzenden Schliffe der Lebensformen, in virtuoser Fähigkeit, das Leben zu genießen, endigte, so drohte auch die formvollendete ideale Kunst sich in einen von der wahren und echten Natur entfernten Formalismus zu verlieren. Namentlich in Rom, wo sie keinen kräftigen Volksboden fand und sich an das Papsttum anlehnte, dessen Bedeutung weniger in seinen nationalen als in seinen allgemeinen europäischen Beziehungen wurzelte.

In der Tat währt die Blüte der römischen Kunst nur kurze Zeit: wenn man die Grenzen weit spannt, von dem Pontifikate Sixtus' IV. (1471) bis zur Eroberung und Plünderung Roms durch die Soldtruppen Karls von Bourbon, dem furchtbaren sacco di Roma im Jahre 1527.

Kein volles Menschenalter vergeht seitdem, und die römische Kunst ist tief gesunken. Die Hülle war die alte, aber der Kern fehlte, ein Schein ohne Wesen. Wenn sich die italienische Kunst gegen den Schluß des 16. Jahrhunderts wieder hob und insbesondere auch in Rom die Kunsttätigkeit wieder erstarkte, so gebührt Oberitalien das Verdienst davon. Daß hier eine mehr abgeschlossene Provinzialkunst sich länger erhalten hatte, die Kunst sich nicht vom festen Lokalboden lossagte, geriet ihr zum Heile. Die Blüte der echten Renaissancekunst hatte hier eine größere Dauer, und als die Kunst Mittelitaliens einer Auffrischung bedurfte, empfing sie diese durch oberitalienische Meister.



Fig. 165. Hof der Cancelleria in Rom.

Es ist nicht leicht, in der fast unübersehbaren Fülle tüchtiger Persönlichkeiten, welche im Laufe des Jahrhunderts auftreten, sich zurecht zu finden, aus den mannigfachen Gegensätzen den gemeinsamen Zug zu erkennen. Der jähe Absturz, nachdem die Kunst den Gipfel triumphierend erstiegen hatte, flößt Schrecken ein, erschwert das klare Urteil.

1. Architektur.

Ruhig und verhältnismäßig stetig vollzieht sich der Übergang von der älteren Bauweise, welche im 15. Jahrhundert geherrscht hatte, zu dem Stile der sogenannten Hochrenaissance.

Es wird nicht an den hergebrachten Grundsätzen der Konstruktion gerüttelt, die Summe der Bauglieder nicht vermehrt. Es wird selbst kein unbedingt neuer Typus geschaffen. Auf Medaillen und in den Hintergründen der Gemälde entdeckt man schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die zentralen Kuppelbauten, welche die Phantasie der Architekten in der Zeit der Hochrenaissance als höchstes Bauideal erfüllten. Vom Standpunkte des Bauhandwerkes wäre sogar ein Rückschritt nachweisbar. Die vornehmen Künstler, welche die Pläne entwarfen, überließen die Sorge für die Festigkeit der Bauten untergeordneten Werkmeistern, behielten vor allem die Schönheit und den wirkungsvollen Gesamteindruck im Auge. Der letztere bestimmt

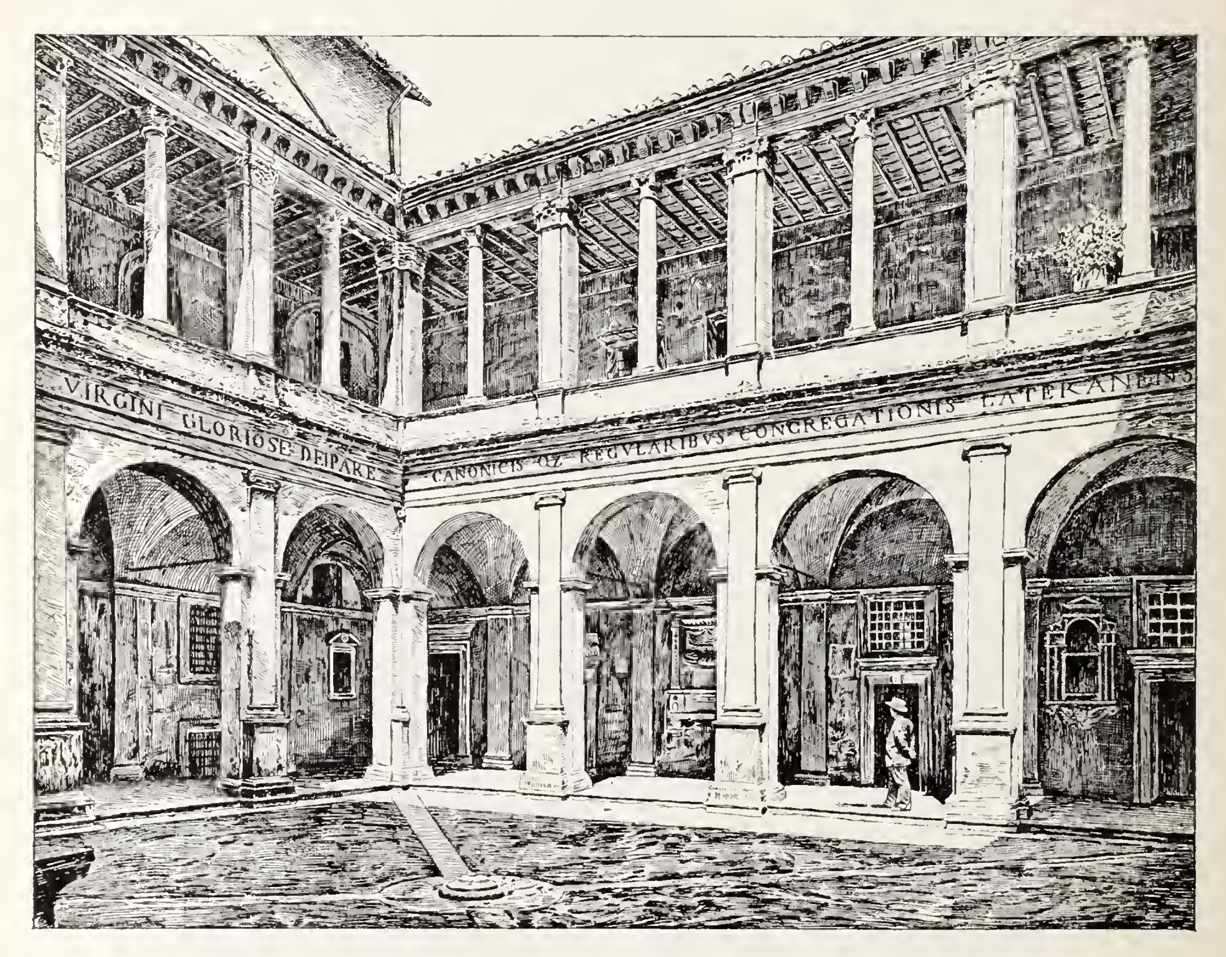


Fig. 166. Hof von S. Maria della Pace in Rom (1504). Von Bramante.

den künstlerischen Wert der späteren Renaissancebauten. Noch schärfer als im vergangenen Zeitalter muß die Komposition der Bauwerke betont werden. In der Gliederung der Massen, in der Einteilung der Flächen, in dem klaren Zusammenfassen aller Einzelheiten zu einem Ganzen haben die Architekten den Schwerpunkt ihrer Schöpfungen gesucht. Die Hochrenaissance verzichtet freiwillig auf den dekorativen Reichtum, auf die Mitwirkung der Malerei, auf die Fülle zierlichen Details. Nicht in Einzelheiten allein, sondern auch in der Aufeinanderfolge, in den Maßen und Verhältnissen der Glieder wird die Antike (z. B. das Marcellustheater) studiert. Die Anzahl der Glieder erscheint geringer, aber sie werden kräftiger gebildet, stärker profiliert. Mit der größeren Einfachheit der Formen hängt das Vortreten der dorischen Säulenordnung, mit der Absicht, den Eindruck zu verstärken, die Vorliebe für Kontraste zu=

sammen. Die Wandflächen unterbricht der Architekt durch Nischen, die Fenster- und Türöffnungen faßt er mit Pilastern, Säulen und Giebeln ein, die Mauerecken betont er durch kräftigen Quaderbau, langen Fronten verleiht er Abwechselung durch vorgeschobene Bauteile (Risalite). Auch jetzt noch wird auf die Verhältnisse das Hauptgewicht gelegt, in der Harmonie der Maße die Wirkung des Werkes gesucht, das Einzelglied groß, oft kolossal gebildet, aber dabei die Rücksicht auf das Ganze nicht außer Augen gelassen. Das Großräumige, das Mächtige in allen Dimensionen gewinnt immer mehr die Herrschaft, namentlich gegen das Ende der Hochrenaissance, das mit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts zusammenfällt.

Mit der Hochrenaissance ist der Name des Donato d'Angelo, oder, wie er in der Kunstgeschichte heißt, des Bramante, für immer verknüpft. Er stammte aus Urbino (geb. 1444 in einem kleinen Flecken bei Urbino) und kam erst, dem Greisenalter nahe, nach langem Aufenthalte in der Lombardei, um das Jahr 1500 nach Rom, wo er 1514 verstarb. Über Bramantes Jugendentwickelung fehlen alle Nachrichten; wir mutmaßen nur, daß er der regen Kunsttätigkeit, welche in Urbino herrschte, seine ersten Anregungen verdankte (S. 45), und daß ihm auch Leon Battista Alberti nicht fremd geblieben war. Ebenso dürfen wir annehmen, daß in Mailand der langjährige Umgang mit Leonardo da Vinci ihn in seinen Plänen und Zielen förderte und bestärkte. Denn auch Leonardo liebte die Beschäftigung mit dem Bauwesen und war namentlich unermüdlich in dem Aufsuchen der schönsten Lösungen für zentrale Kuppelanlagen. Bramante hatte bereits in dem Plane zum Chore und zur Kuppel der Kirche S. Maria delle Grazie einzelne seiner Lieblingsgedanken (die flachgedeckte Kuppel mit Säulenumgang ähnlich wie bei der Madonna della Croce in Crema, s. S. 47) entwickelt, auch sonst seine Kunst, mit den einfachsten Mitteln große Raumwirkungen zu erzielen, die reinsten Profile zu zeichnen und alle Details dem Ganzen unterzuordnen, dargetan. Nicht verständige Berechnung, sondern ein überaus fein und harmonisch empfindendes Gefühl leitete ihn bei seinen Schöpfungen. Unter den erhaltenen römischen Denkmälern der Hochrenaissance galt die Cancelleria, welche die Kirche S. Lorenzo in Damaso einschließt, bis vor kurzem als das früheste von Bramante in Rom ausgeführte Bauwerk. Neuere Forschungen haben aber ergeben, daß der Bau schon 1495 zum Beziehen fertig war; Entwurf und Ausführung rühren von einem florentinischen Architekten her, den wir noch nicht kennen. Das Erdgeschoß ist in einfacher Rustika gehalten, das Hauptgeschoß durch eine reichere Fensterarchitektur (Brüstung, Pilaster, Fries und Gesims) ausgezeichnet, die Wandfläche zwischen den Fenstern der oberen Stockwerke durch je zwei Pilaster belebt. Mit ihrem Formenwechsel, der feinen Abstufung der Flächen und Wandöffnungen zeigt die Fassade eine glückliche Weiterbildung des im Palast

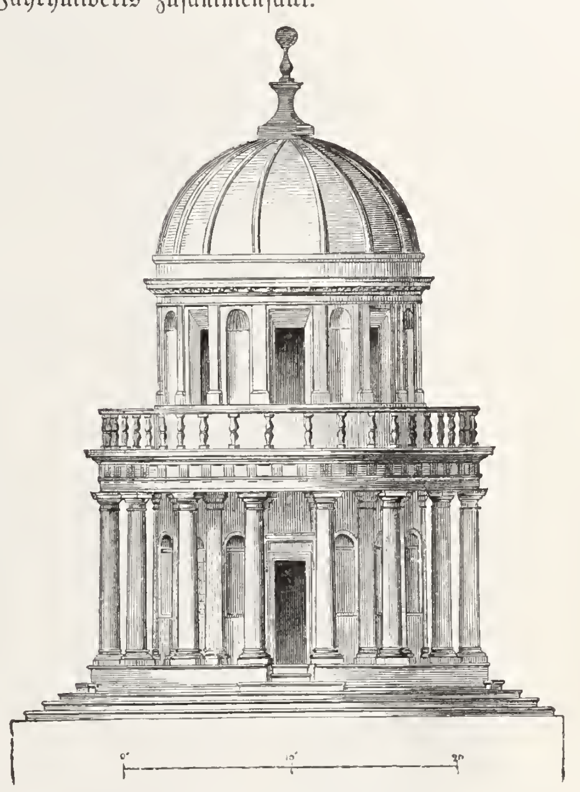


Fig. 167. Tempietto bei S. Pietro in Montorio zu Rom. Von Bramante.

Rucellai vorgebildeten Fassadentypus (vergl. S. 148, Fig. 164). Nicht minder wirkungsvoll ist die Architektur des Hofes, zwei Säulenhallen übereinander, die ein Obergeschoß tragen (Fig. 165); die dorischen Säulen wurden unzweifelhaft einem antiken Bauwerk entlehnt. Zu den sicher beglaubigten Werken Bramantes zählt zunächst der Ausbau des vatikanischen Palastes; das Beste

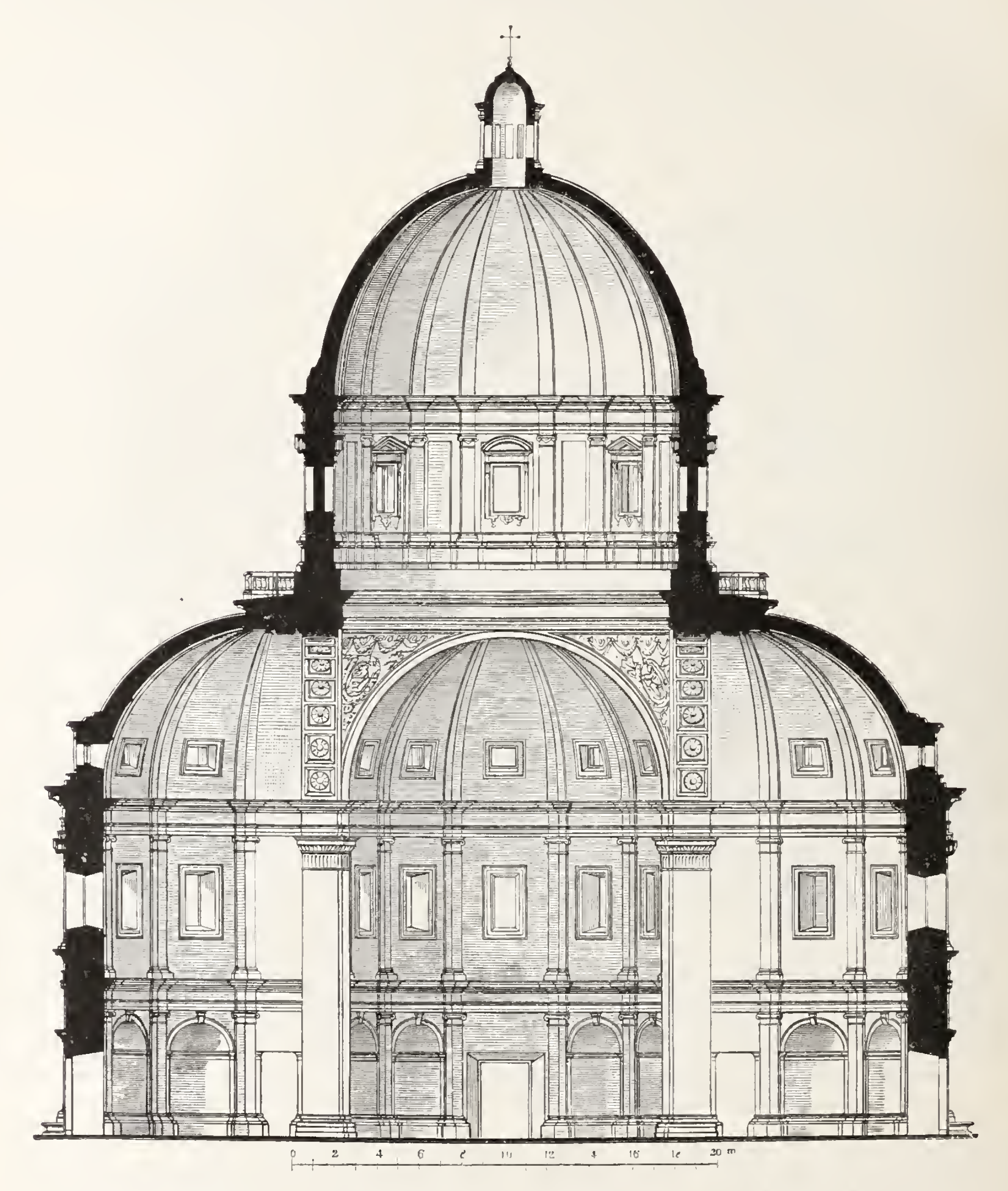


Fig. 168. Madonna della Consolazione in Todi (Querschnitt). Von Cola da Caprarola.

freilich, die Anlage um den hinteren Hof und Garten herum, ist teils nicht ausgeführt, teils zerstört. Mit dem Plane zu St. Peter ging es Bramante kaum besser; nur aus den Zeichnungen, die sich (in Florenz) erhalten haben, und nicht aus dem ausgeführten Werke lernt man die Absichten des Künstlers kennen. So bleiben wir, wenn wir bloß die erhaltenen Werke zu Rate ziehen, fast nur auf kleinere Arbeiten wie den Klosterhof bei S. Maria della Pace (Fig. 166) und das dorische Rundtempelchen im Hofe von S. Pietro in Montorio angewiesen

(Fig. 167). Daß er auch in Loreto tätig war, steht urkundlich fest. Auf seinen Plan geht die Casa Santa, die prachtvolle Marmorumkleidung des durch ein Wunder hierher verpflanzten Hauses von Nazareth, zurück, welche seitdem in manchen Loretokirchen (Prag) nachgebildet wurde. Es hat großes Interesse, den Tempel bei S. Pietro mit dem Zierwerke in Loreto zu vergleichen und zu prüfen, wie die Antike sowohl für den einfachen, nur durch die

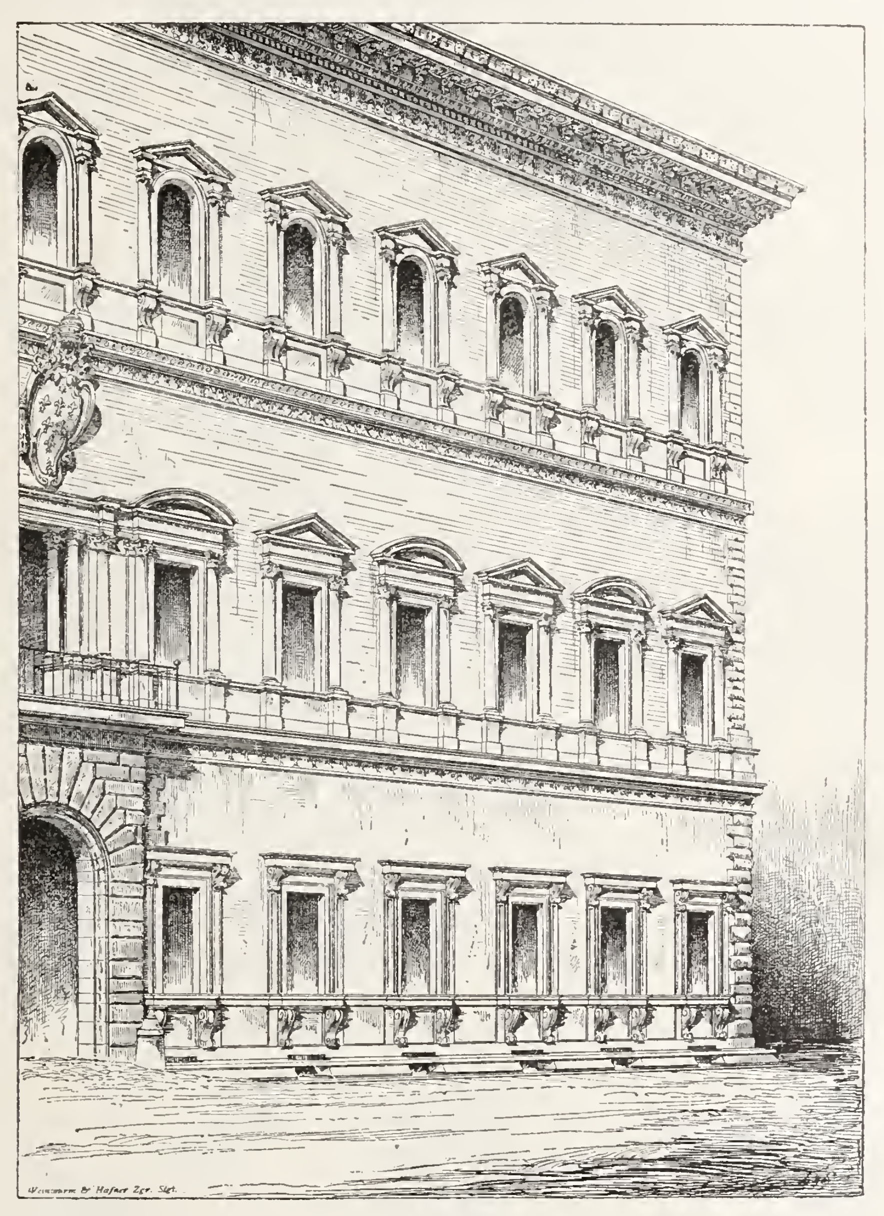


Fig. 169. Von der Hauptfassade des Pal. Farnese in Rom. Von Antonio da Sangallo.

Verhältnisse wirkenden, wie für den reichen dekorativen Bau von Bramante mit gleichem Verständnisse verwertet wurde. Ist auch die Zahl der erhaltenen Kirchen Bramantes gering, so ist dafür die Reihe der in seinem Geiste und nach seinen Grundsätzen ausgeführten desto größer. So bietet die Wallfahrtskirche zu Todi (Fig. 168), von einem nicht weiter bekannten Baumeister Cola da Caprarola 1508 begonnen, in der Gesamtanlage ein treffliches Beispiel des Bramantestiles.

Neben Bramante wirkte in Rom eine stattliche Künstlerschar. Die großen Bauunternehmungen Julius' II. und Leos X. lockten zahlreiche Architekten heran. Aus Verona kam der greise Fra Giocondo, aus Florenz Giuliano da Sangallo. Des letzteren Neffe, Antonio da Sangallo d. j. (1483—1546), gehört zu den am meisten beschäftigten Meistern nicht nur im Fache des Palast- und Kirchenbaues, sondern auch im Festungsbau. Sein Hauptruhm knüpft sich an den nach seinem Tode von Michelangelo vollendeten Palast Farnese (Fig. 169). Von Michelangelo stammt das vorher durch ein Holzmodell genau erprobte Kranzgesims (Fig. 170) und auch noch ein Teil der nach dem Muster des Marcellustheaters entworfenen Hofarchitektur.

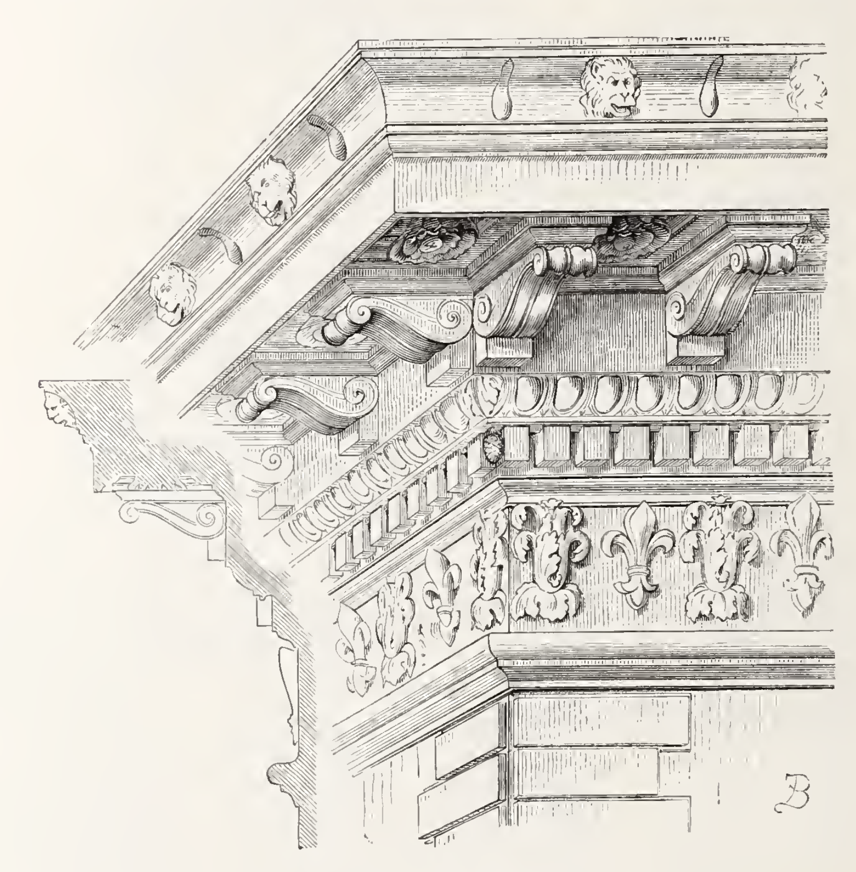


Fig. 170. Kranzgesims des Palasts Farnese in Rom.

Nahe an Bramante reicht Baldassare Peruzzi aus Siena (1481—1537) heran. Zahlreiche Bauten in seiner Heimat werden ihm zugeschrieben. Im Auftrage seines Landsmannes Agostino Chigi soll er seit 1509 nach Vasari eine Villa am Tiber, die nachmals sogenannte Farnesina (Fig. 171), erbaut haben, wogegen man neuerdings aus stilkritischen Gründen an Raffael als Urheber gedacht hat. Nur aus wenigen Hallen und Gemächern besteht das in Mittelbau und vorspringende Flügel gegliederte Lusthaus; maßvoll, wie die Zahl und Größe der Räume, ist auch der äußere Schmuck entworfen, und dennoch, ja gerade deswegen kann man kaum eine andere Anlage nennen, die besser ihrem Zwecke entspräche und zu einem feinen, vornehmen Lebensgenusse deutlicher aufforderte. Durch geschickte Ausnutzung des beschränkten und winkeligen Raumes ist der Palazzo Massimi alle Colonne berühmt, von malerischer Wirkung sein innerer Säulenhof. Bis nach Oberitalien erstreckte sich Peruzzis Wirksamkeit.

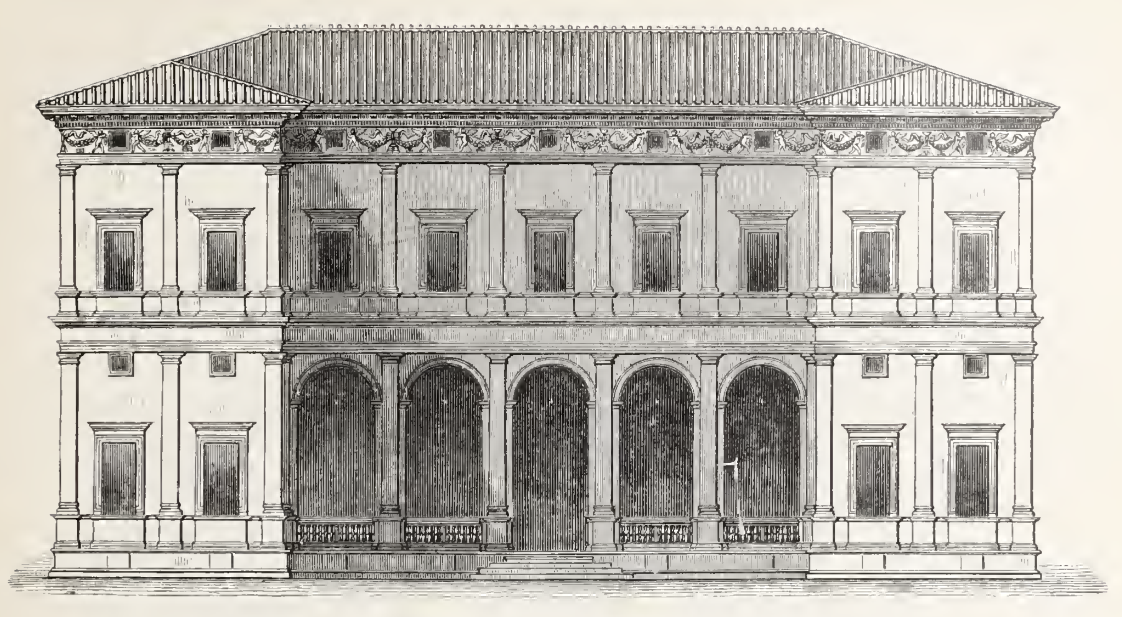


Fig. 171. Villa Farnesina in Rom. Von Baldassare Peruzzi (?).

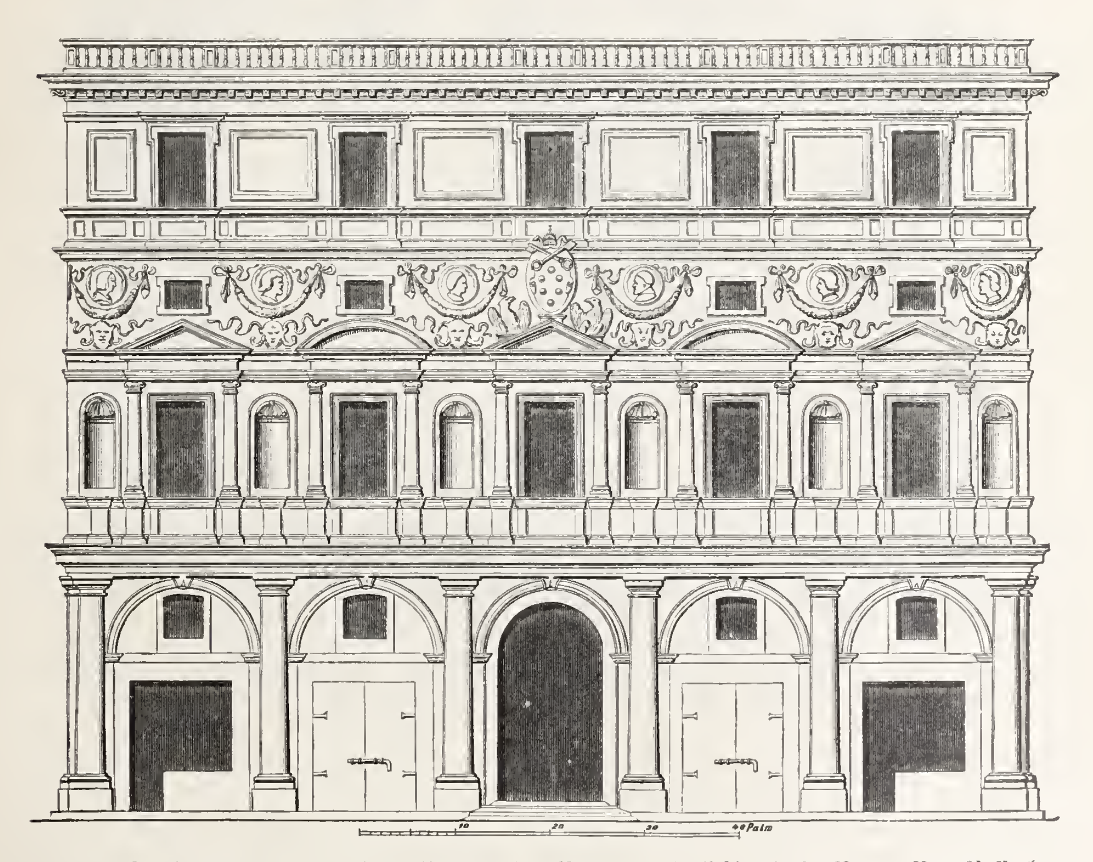


Fig. 172. Fassade des ehemaligen Palastes des Branconio dall' Aquila in Rom. Von Raffael.

In Bologna und namentlich in Carpi, wo sich unter der Herrschaft des Grafen Alberto Pio ein reges Kunstleben entfaltete, werden zahlreiche Bauten (der als zentraler Kuppelbau, wie ursprünglich St. Peter, gedachte Dom zu Carpi) auf ihn zurückgeführt.

Aus dem jüngeren, von Bramante abhängigen Geschlechte ist zunächst Raffael zu nennen, Bramantes Landsmann, auch sein Nachfolger in dem Amte am Petersbaue. Mit den römischen Palastbauten Raffaels ging das Schicksal nicht gerade glimpflich um. Der Palast des Branconio

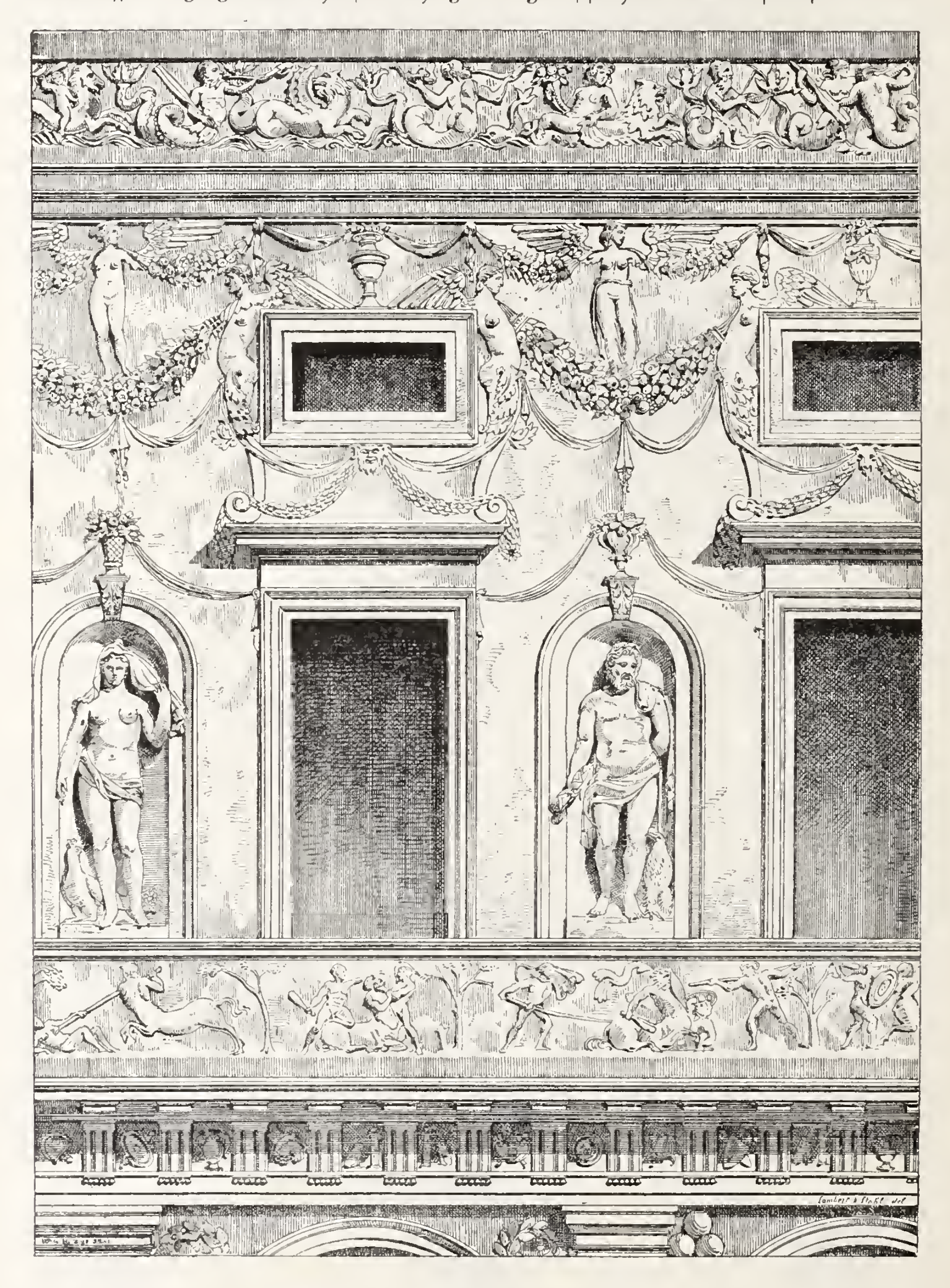


Fig. 173. Vom Oberstock des Palazzo Spada in Rom. Stukkodekoration von Giulio Mazzoni.

dall' Aquila hat sich nur in einer Zeichnung (Fig. 172) erhalten, der Palast Vidoni=Caffarelli verlor durch Umbauten seine ursprüngliche Form. Trotzdem läßt sich Raffaels Stellung als Architekt genau begrenzen. Auf dem Totenbette hatte ihn Bramante als seinen wahren Erben dem Papste empfohlen. Als Erbe und Schüler Bramantes tritt er uns nicht nur in der kleinen Kuppelkirche S. Eligio degli Orefici, zu welcher er 1509 den Plan entwarf, und in der Chigikapelle in S. Maria del Popolo, gleichfalls einem Kuppelbaue auf

quadratischer Grundlage, sondern auch in architektonischen Hintergründen, mit welchen er seine Wandgemälde schmückte, entgegen. Raffaels Tätigkeit bedeutet den engsten Anschluß an Bramante, keine selbständige Weiterentwickelung des Bramantestiles. Wir lernen dadurch die Ideale, welchen man in Bramantes Umgebung nachging, genau kennen. Für kirchliche Anlagen schwebte der zentrale Kuppelbau, gegen früher freier, harmonischer gegliedert, den Zeitgenossen als glänzendstes Ziel [vor Augen. Den Palastbauten lag ein doppelter Typus zu Grunde. Bei dem einen wurde besonders der plastische Schmuck der Fassade betont: Kranzgewinde, Statuen in Nischen belebten die Wand; die altheimische Fassadenmalerei wurde, dem monumentalen Geiste der Hochrenaissance entsprechend, in eine plastische Dekoration umgewandelt. Außer dem Palazzo d'Aquila bietet der Palazzo Spada (Fig. 173), ein Menschenalter später dekoriert und deshalb schon gröber in der Wirkung, ein gutes Beispiel dieser Richtung. Strenger, einfacher erscheint der andere Typus. Das Erdgeschoß, wie bisher in wirklicher oder scheinbarer Rustika ausgeführt, zeigt eine reichere Gliederung, im Oberstock treten Halbsäulen an die Stelle der Pilaster,

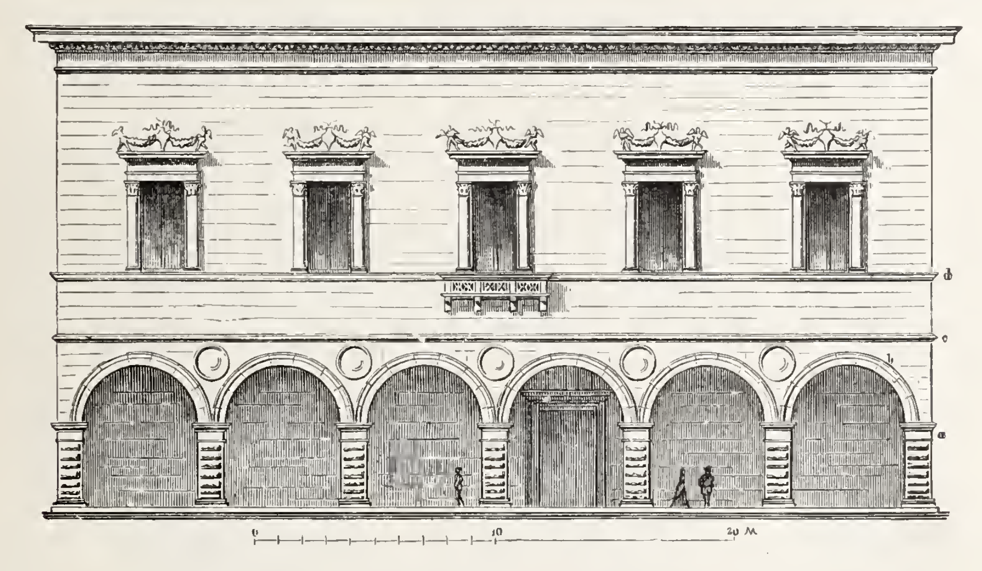


Fig. 174. Pal. Prefettizio in Pesaro. Von Luciano da Laurana.

die Fenster werden von Säulen oder Pilastern eingefaßt und mit Gebälk und einem geraden, stumpfwinkligen oder im Stichbogen geführten Sturz darüber ausgestattet. Quadern säumen in den Fällen, wo die Fassaden verputzt sind, wenigstens die Ecken ein. Durchgängig bleibt aber die Rücksicht auf harmonische Verhältnisse, auf eine wirksame Abstufung der Stockwerke maßgebend. Das frühste Beispiel der Fensterverdachung über Pilastern bietet der Palast der Herzöge von Urbino in Pesaro, von Laurana (s. S. 45) vor 1465 begonnen (Fig. 174). Wie großartig wirkt der schlichte Bau, wie geschickt ist durch das hohe Zwischenglied die Ungleichheit in der Zahl der Arkaden und der kolossalen Fenster für das Auge verdeckt. Das durch mächtige Verhältnisse und starkes Relief bewirkte Vorherrschen der Fensterarchitektur tritt namentlich an dem nach Raffaels Plänen (nur zum Teil) ausgeführten Pal. Pandolfini in Florenz (um 1520) zu Tage, dessen Erdgeschoß, von der florentinischen Regel abweichend, dem Obergeschoß ähnlich ausgebildet ist (Fig. 175).

Auch Raffaels bester Schüler, Giulio Romano, trat als Architekt auf. Nach dem Entwurfe seines Meisters begann er bei Rom für den Kardinal Giulio de' Medici ein Landhaus (Villa Madama), welches, wenn vollendet, das Muster eines reichen, für die Aufnahme eines

großen Gefolges eingerichteten Landsitzes geworden wäre. Bogenhallen mit Nischen zur Seite, Terrassen, Höfe, alles groß, aber mehr in die Breite als in die Höhe angelegt, die Architektur durch eine üppige Dekoration belebt, erhoben sich mit trefflicher Benutzung des Terrains auf dem Abhange des Monte Mario. In Mantua, wohin Giulio Romano 1524 übersiedelte,

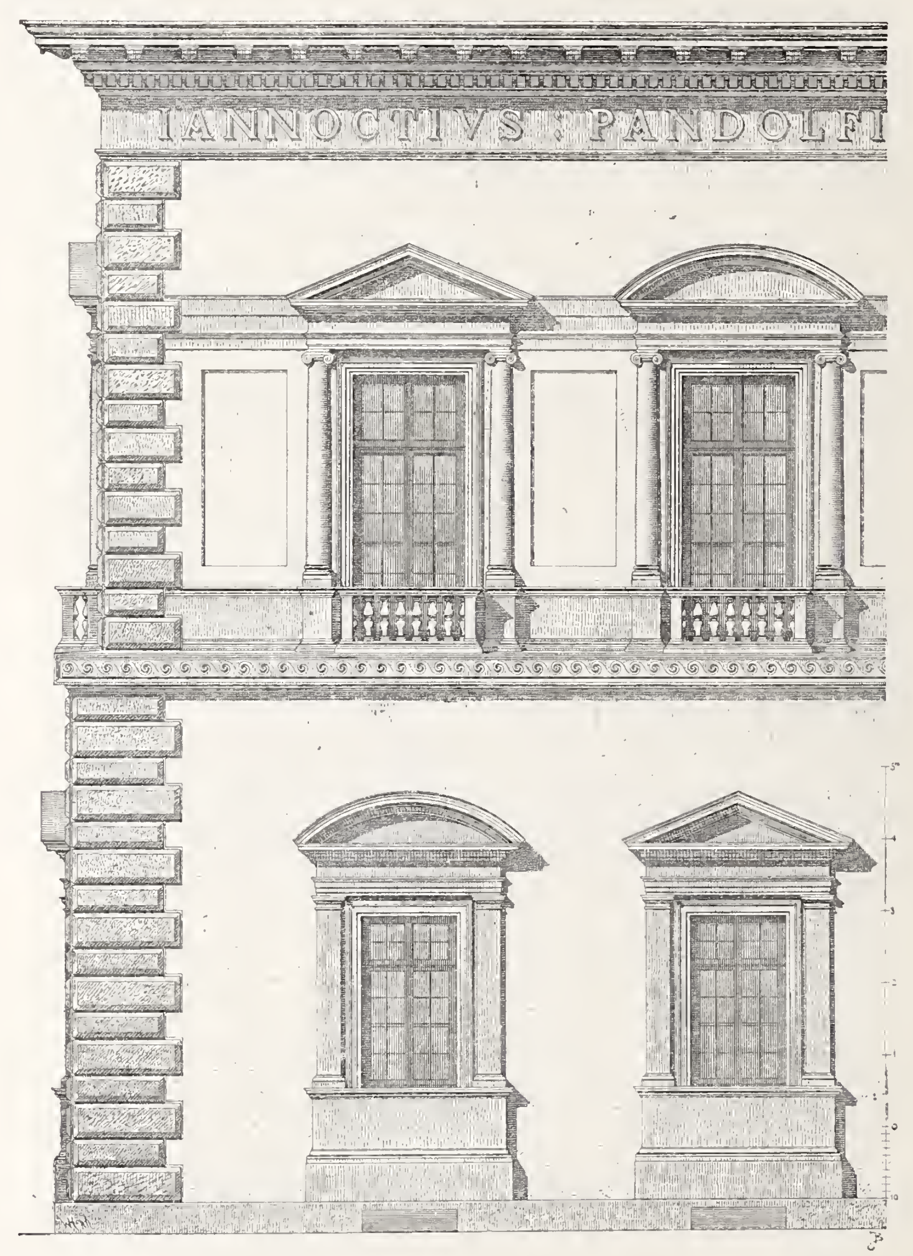


Fig. 175. Palazzo Pandolfini in Florenz. Nach dem Entwurf von Raffael.

erbaute er vor der Stadt den Palazzo del Tè (Tejetto) in Rustika mit einer prächtigen offenen Halle gegen den Garten (Fig. 176) und gleichfalls außerhalb der Stadt die dreischiffige Kirche S. Benedetto mit einer achtseitigen Kuppel über dem Chore.

Selbständigen Geistes verfuhr Michelangelo, als er sich in den späteren Jahren seines Lebens der Architektur zuwandte. Er war nicht zum Baumeister erzogen worden, so wenig wie Raffael und Giulio Romano. Seine ersten Leistungen, z. B. die (nicht ausgeführte)

Fassade von S. Lorenzo in Florenz, nahmen auch seine konstruktiven Kenntnisse wenig in Anspruch. Es galt ein architektonisches Prachtgerüste zur Aufnahme zahlreicher Statuen und Reliefs zu schaffen. Auch im Angesichte mehrerer seiner römischen Werke (seit 1534), wie



Fig. 176. Gartenhalle des Pal. del Tè in Mantua. Von Giulio Romano.

der Pläne zu den kapitolinischen Bauten, zur Vollendung des Pal. Farnese, zum Umbaue der Diokletianischen Thermen, darf man die Behauptung aussprechen, daß wesentlich die Disposition, die Feststellung der Verhältnisse, die Bestimmung der Maße, das Erfinden und Komponieren

seine Sache war, wobei sein Sinn für das Mächtige und Gewaltige, seine Kunst, die einzelnen Glieder und Formen, freilich zuweilen auf Kosten ihrer selbständigen Schönheit, zu einer ergreifenden Gesamtwirkung zu stimmen, zu vollster Geltung kam. Eine auch die konstruktiven

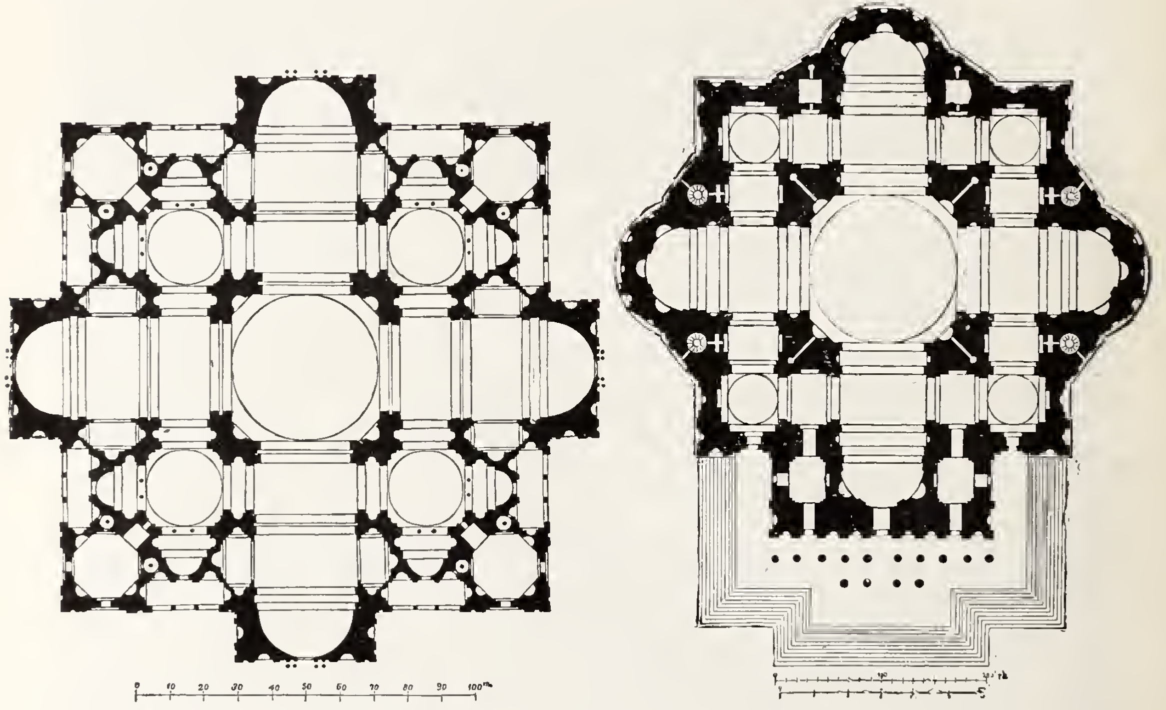


Fig. 177. Bramantes Grundriß der Peterskirche. Fig. 178. Michelangelos Grundriß der Peterskirche.

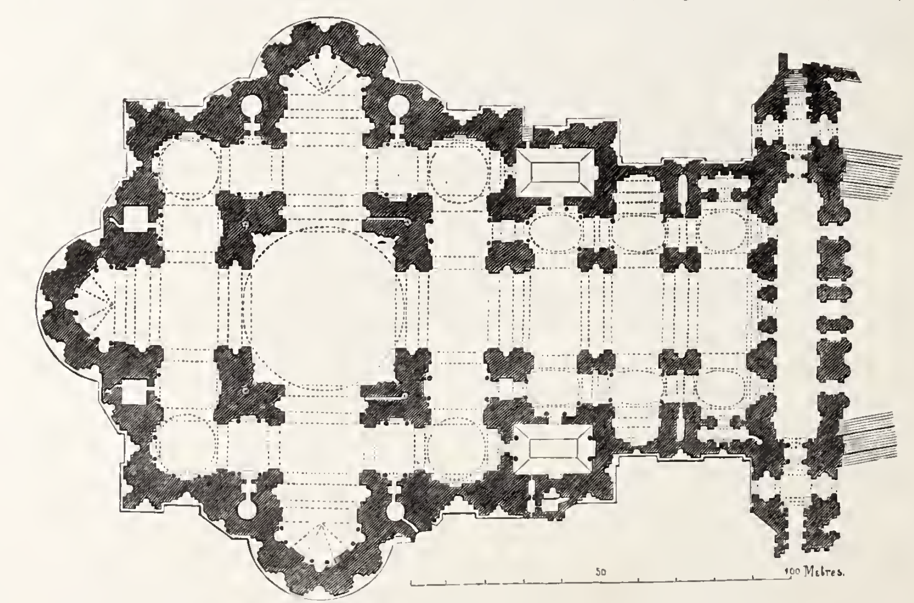


Fig. 179. Grundriß der gegenwärtigen Peterskirche in Rom.

Aufgaben umfassende Tätigkeit begann für ihn erst, als er, siebzigjährig, 1546 das Amt des Baumeisters an der **Peterskirche** übernahm.

Schon im 15. Jahrhundert, unter dem Pontifikate Nikolaus' V., war der Plan zu einem Neubau der alten Basilika gefaßt und durch Bernardo Rossellino mit der Erneuerung des Chores begonnen worden. Das Werk ruhte, bis es Julius II. 1506 wieder in Angriff nahm.

Bramante entwarf eine Reihe von Plänen, unter welchen der Entwurf eines Zentralbaues, in Form eines griechischen Kreuzes, mit abgerundeten Armen und gewaltiger Mittelkuppel (Fig. 177) ihm gewiß am meisten genügte, wie er auch noch heute die Bewunderung aller Bauverständigen erregt. Auf diesen Kirchentypus hatte die Renaissance seit ihrem Anfange hingearbeitet, er sollte die moderne Architektur wieder auf die Höhe der antiken Kunst bringen. Verwandte Anlagen hatte Bramante in der Lombardei kennen gelernt und selbst geschaffen. Doch scheint es nicht, daß dieser Entwurf ohne jeden Widerspruch angenommen wurde, obgleich Bramante selbst noch



Fig. 180. Die Vorderansicht der Peterskirche nach Michelangelos Plan.

mit der Errichtung der vier Kuppelpfeiler begann. Das Herkommen sprach der Form des lateinischen Kreuzes viel zu stark das Wort, als daß nicht Versuche gemacht worden wären, sie an die Stelle der von Bramante entworfenen Zentralanlage zu setzen. So erklärt man am besten das Schwanken der aufeinanderfolgenden Baumeister zwischen den beiden Typen. Von Raffael, dem Nachfolger Bramantes, ist ein Plan überliefert, welcher dem Kuppelbau, an dem alle festhalten, ein Langhaus vorlegt. In den trüben Tagen, welche bald nach dem Tode Leos X. über Rom anbrachen, stockte der Bau. Erst seit 1536 wurde er wieder unter der Leitung des Antonio da Sangallo d. j. eifriger fortgesetzt. Als Michelangelo endlich nach Sangallos Tode das Amt des Baumeisters von S. Peter antrat, kehrte er im wesentlichen wieder zu dem Plane Bramantes zurück, nur daß er die Nebenräume strich und alles einfacher, größer, ge=

schlossener zeichnete (Fig. 178). Dem vorderen Kreuzesarm legte er eine viersäulige Giebelhalle vor, der Kuppel ordnete er alle Teile des Baues unter (Fig. 180). Noch bei seinen Lebzeiten wurde die Kuppel nach seinem Modelle beinahe vollendet. Über dem Cylinder mit gekuppelten Säulen erheben sich die überhöhte Schale und die Laterne. Von dem übrigen Baue geht noch auf Michelangelo die äußere Anordnung der hinteren Kirchenteile und bis zu einem gewissen Maße auch die Dekoration des inneren Raumes unter der Kuppel (Pilaster, Nischen) zurück. Vier Jahrzehnte nach Michelangelos Tode wurde (1605) durch Carlo Maderna der vordere Arm wieder verlängert, das lateinische Kreuz hergestellt und der Peterskirche die gegenwärtige Gestalt (Fig. 179) gegeben. Der kritische, auf das Einzelne gerichtete Blick



Fig. 181. Inneres der Peterskirche in Rom.

findet sowohl an der Dekoration des Inneren (Fig 181), z. B. der Marmorinkrustation, wie an der Fassade, welche nach Madernas Tode (1629) Lorenzo Bernini vollendete, vieles auszusetzen. Der Gesamteindruck bleibt trotzdem ein unaussprechlich großer, und was an der Fassade gesündigt wurde, hat die wirkungsvolle Kolonnade, gleichfalls ein Werk Berninis (1655—1667, Fig. 182), großenteils wieder gut gemacht. Nur der Kuppel ging nach Errichtung des Langhauses die triumphierende, alles beherrschende Haltung für immer verloren.

Selbst in der nicht durchaus befriedigenden Form, welche die Peterskirche schließlich angenommen hatte, übte sie auf die Phantasie der späteren Künstlergeschlechter großen Einfluß. Die Vorliebe für Kuppelanlagen, das Zurückdrängen der Seitenschiffe, die Steigerung in den Maßen der Einzelglieder legen dafür Zeugnis ab. Hand in Hand mit der Bewunderung der Peterskirche ging die Verehrung für den Hauptmeister des Bauwerks, für Michelangelo. Ohne



Fig. 182. Die Peterskirche in Rom, mit den Kolonnaden von Bernini.



Fig. 183. Kirche del Gesù. Von Vignola und Giacomo della Porta. Rom.

daß er eine eigentliche Bauschule begründet hätte, fühlte sich das jüngere Künstlergeschlecht unwiderstehlich von ihm angezogen und geneigt, ihm einzelne Züge abzulauschen und diese nachzuahmen. Freilich konnte Michelangelos eigentümliche Natur, auf Regeln abgezogen und mit einem rein verstandesmäßigen Studium der Antike verknüpft, keine lebendigen Früchte tragen. Das Berechnende, das Kalte, nach Effekten Strebende, das übertrieben Derbe kam gerade bei

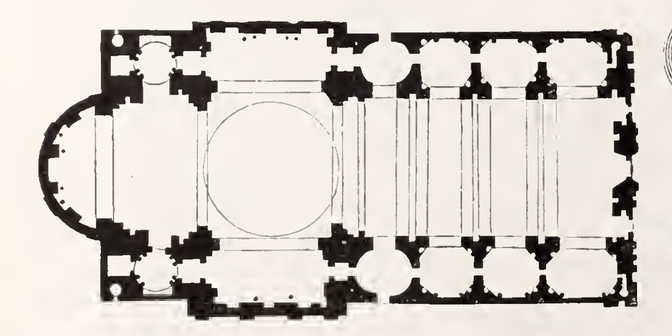


Fig. 184. Grundriß zu Fig. 183.

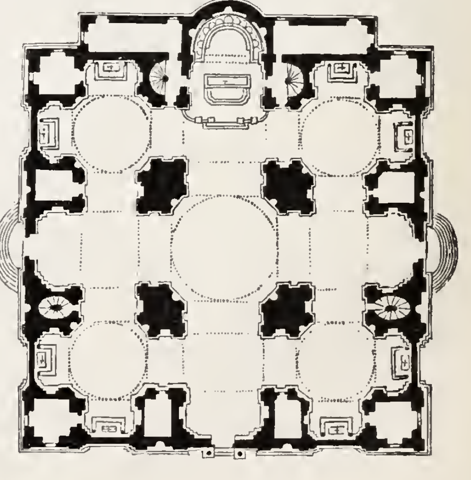


Fig. 185. S. M. di Carignano. Genua. Grundriß.

den jüngeren Architekten nur zu häufig zur Herrschaft. Giorgio Vasari, Bartolommeo Ammanati, Giacomo Barozzi, Galeazzo Alessi sind die Hauptvertreter der späteren Richtung. Von Galeazzo Alessi aus Perugia (1512—1572) stammt die Kirche S. Maria di Carignano in Genua, welche sich am stärksten an Michelangelos Plan der Peterskirche anlehnt (Fig. 186). Der Grundriß (Fig. 185) bildet ein in ein Quadrat eingezeichnetes griechisches Kreuz, die Nebenkuppeln werden wegen der kleinen Dimensionen außen nicht als eigentliche Trabanten der Hauptkuppel behandelt, sondern nur leicht durch Laternen angedeutet.



Fig. 186. S. Maria di Carignano in Genua. Von Galeazzo Alessi.

Ungleich einflußreicher und für das Schicksal der neueren Baukunst bestimmender als Alessi war Giacomo Barozzi aus Vignola (1507—1573), nach seinem Geburtsorte gewöhnlich nur Vignola genannt. Seine Regeln der fünf Säulenordnungen und die Bücher über die Architektur von dem gleichzeitigen Sebastiano Serlio (1475—1552) aus Bologna bildeten für lange Zeit die Hauptquelle, aus welcher die Baumeister Europas ihre theoretischen Kenntnisse schöpften. Vignola war aber keineswegs bloßer Theoretiker oder trockener Vitruvianer, so hoch er auch, wie alle Zeitgenossen, den alten Römer verehrte. Fassen wir nur seine drei Hauptwerke ins Auge, die Vigna di Papa Giulio vor der Porta del Popolo, das Schloß Caprarola bei Viterbo und die Kirche del Gesù in Rom, so erkennen wir, außer der Vielseitigkeit, eine kräftige Phantasie, welche selbständige Schöpfungen anstrebt, soweit es der fast übermächtige Einfluß seines großen Vorgängers zuließ. Bei den Anlagen in der Vigna Giulia leitete er vorwiegend nur die Ausführung. Der Bauherr selbst und mannigfache Künstlerkräfte

hatten an den noch ganz im Geiste der guten Renaissance entworfenen Schmuckbauten großen Anteil. Im Schlosse Caprarola versuchte Vignola erfolgreich ein festes Kastell in reiche Renaissanceform zu kleiden. Der fünfseitig angelegte, mit Bastionen versehene Bau hat als Mittelpunkt einen kreisrunden, von Arkaden eingeschlossenen Hof. Die architektonische Gliederung

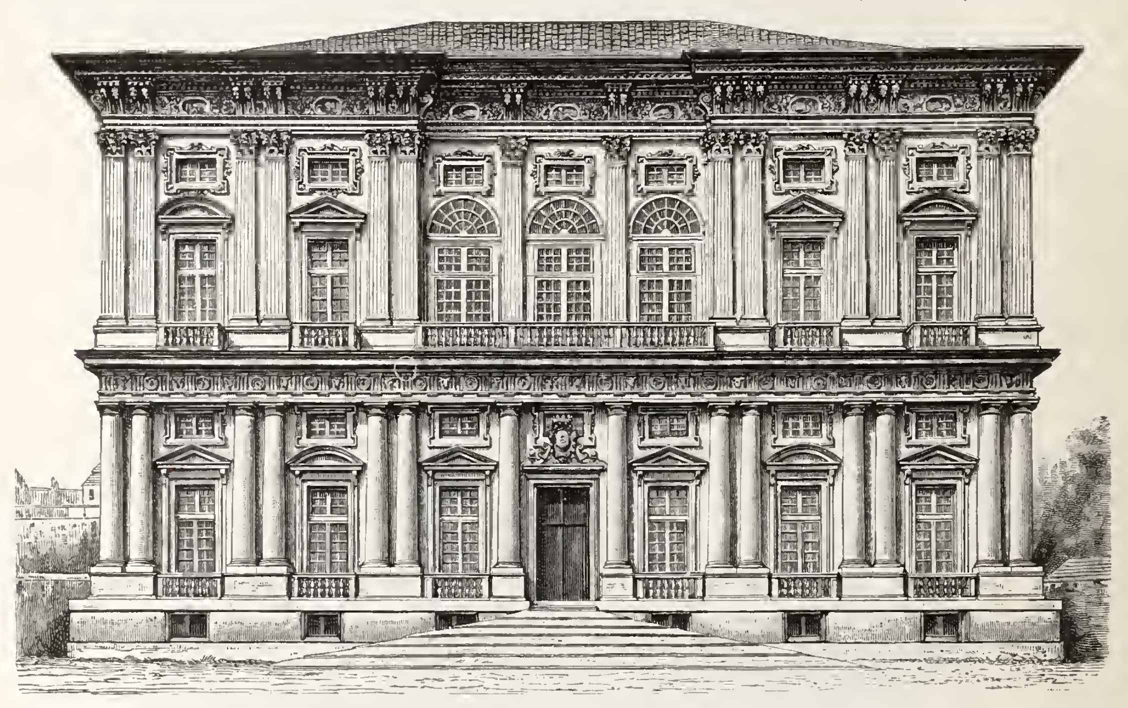


Fig. 187. Villa Scassi (Imperiali) in Sampierdarena bei Genua. Von Galeazzo Alessi. (Reinhardt.)

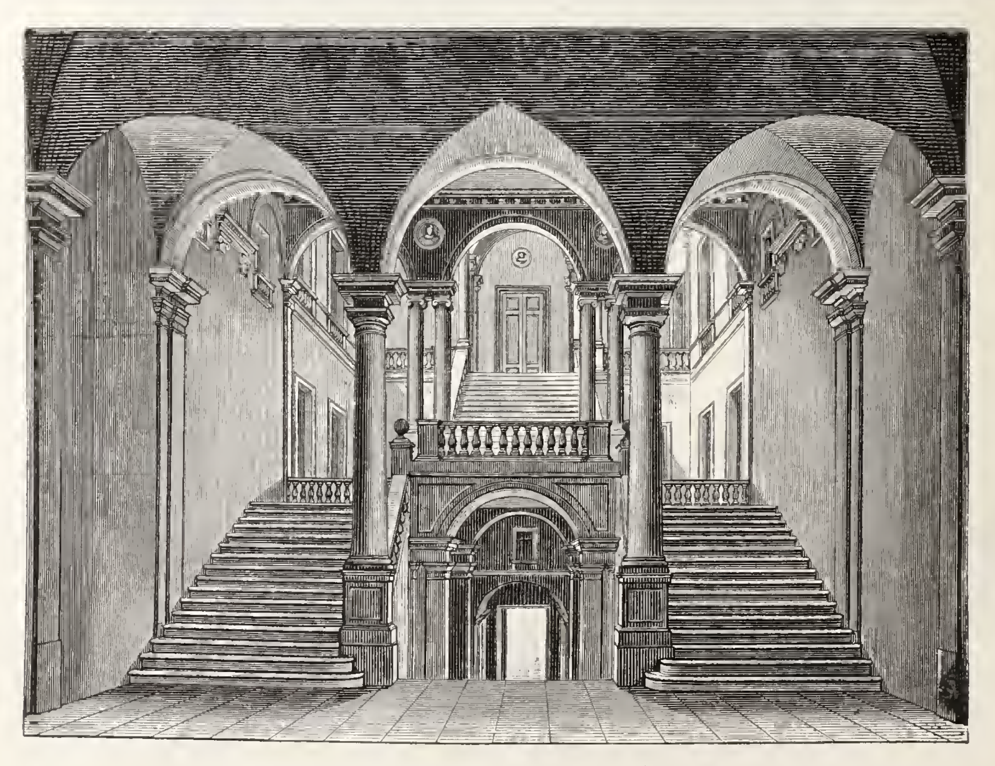


Fig. 188. Treppenanlage im Pal. Balbi in Genua.

des Hofes, die reiche Dekoration der Gemächer weisen darauf hin, daß die fürstlichen Bewohner hier nicht bloß Sicherheit, sondern auch glänzenden Lebensgenuß fanden. Vignolas wichtigste Tat war der Entwurf zur ältesten Jesuitenkirche (1568). Den einschiffigen Kirchen, welche auch schon in früheren Zeiten häufig errichtet wurden, leistete das antiquarische Studium großen Vorschub. Leon Battista Alberti berief sich bereits, als er die Kirche S. Andrea in Mantua (S. 43) einschiffig entwarf, auf das Muster der Alten. Jetzt kam noch die kirchliche Stimmung, das Streben, den Kultus sinnlich eindrucksvoll zu gestalten, fördernd hinzu. Ein ähnlicher Vorgang, wie er im Kreise der allgemeinen Bildung in Italien seit der Mitte des Jahrhunderts bemerkt wird, vollzog sich auch auf dem Gebiete der Architektur. Grundanschauungen des Mittelalters hatten sich vielfach siegreich erwiesen, der klassische Formalismus

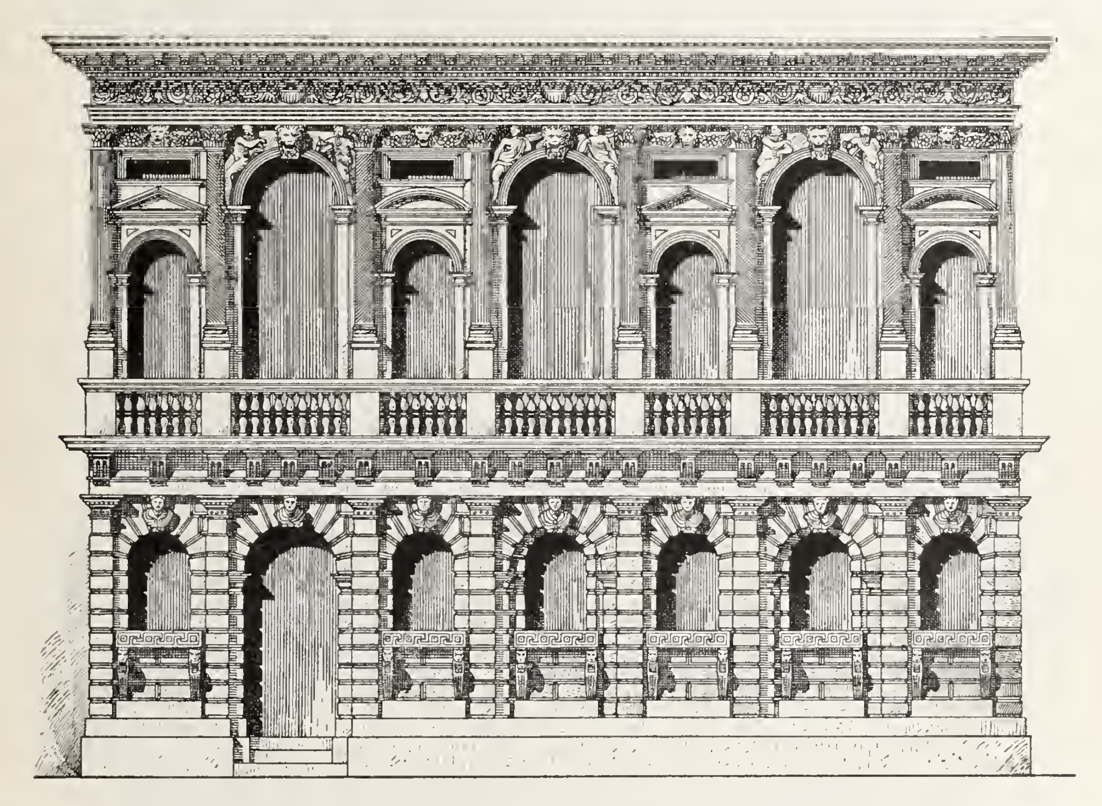


Fig. 189. Pal. Bevilacqua in Verona. Von Sanmicheli.

behauptet aber doch als äußerer Schmuck sein Recht. Der neue Kirchentypus nähert sich gleichfalls durch die Betonung des Langhauses der mittelalterlichen Kirchenanlage und bricht mit dem Ideale der reinen Renaissance, dem zentralen Kuppelbaue. Als Schmuckstück behält er aber trotzdem die Kuppel bei, nur daß er sie an das Ende des Langhauses versetzt. Noch andere Eigenschaften kennzeichnen den neuen Kirchenstil. Die Seitenschiffe verkümmern zu Kapellen, die Hauptwirkung konzentriert sich auf das breite und hohe tonnengewölbte Mittelschiff, auf welches ein mächtiger Kuppelraum folgt. Die Fenster werden in das Tonnengewölbe eingeschnitten, bilden sog. Ohren. Die turmlosen Kirchen gewinnen eine geschlossene Gestalt; die Dekoration, ähnlich wie in Prachtsälen, packt eindringlicher das Auge; alle Eindrücke umfangen den Eintretenden mit gesammelter und daher unmittelbarer Kraft. Nicht nur der prunkvolle Dienst am Altar, auch die Predigt, der Gesang, die Musik werden besser genossen. Denn eine gute akustische Wirkung wird von nun an gleichfalls von einer Kirchenhalle verlangt.

Vignolas Kirche del Gesù wurde im Grundrisse (Fig. 184) und in der Gestalt der von dem Nachfolger Michelangelos am Petersdombau, Giacomo della Porta, nicht nach Vignolas Entwurf, 1575 ausgeführten Fassade (Fig. 183) der Ausgangspunkt für die Baubewegung des folgenden Zeitalters. Als Doppelgeschoß baut sich die Fassade auf, sie wird von Halbsäulen und Pilastern gegliedert, von einem Giebel gekrönt, Felder und Nischen beleben die Wand. Aber die Fassadenfenster und Eingänge haben keinen besonders kirchlichen Charakter, sie schließen sich vielmehr der an Palästen üblichen Anordnung an. Eine große Zahl von Kirchen, insbesondere Jesuitenstiftungen, wiederholten den von Vignola geschaffenen Typus, welchem er übrigens in den Formen und Gliederungen, durch das Studium Vitruvs gestützt, noch eine feste Regel und Gesetzmäßigkeit gab, im Gegensatz zu dem ausschweifenden, durch Maderna, insbesondere aber durch Bernini und Borromini eingeführten und seit dem Ende des 16. und im ganzen Verlaufe des 17. Jahrhunderts herrschenden Barockstile.

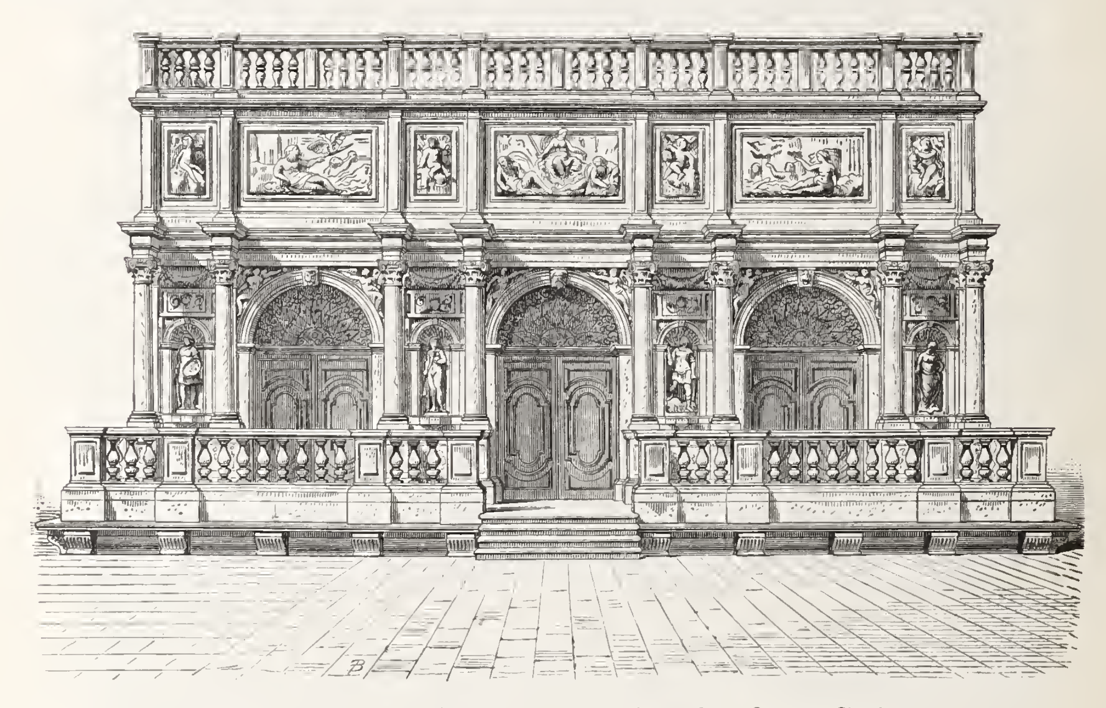


Fig. 190. Loggetta am Campanile in Venedig. Von Jacopo Sansovino.

Neben Rom treten die toskanischen Städte in den Hintergrund. Italiens Hauptstadt lag zu nahe, als daß sich ein selbständiges Kunstleben in ihnen hätte enfalten können. Anders in Oberitalien, wo auch im 16. Jahrhundert eine rege künstlerische Tätigkeit herrschte, der Anschluß an die Hauptströmung nicht den Verzicht auf alle und jede Eigentümlichkeit bedeutete. Die beiden großen Seestädte an der West- und Ostküste, Genua und Venedig, hatten zwar an politischer Macht bereits große Einbußen erlitten; das Sinken war aber nicht so jäh, wie in Florenz oder Siena, daß es einen unmittelbaren Verfall der Lebenskraft hervorgerufen hätte. Der im Laufe der Jahrhunderte durch den Handel erworbene Reichtum bot vielmehr jetzt die Mittel zu üppigem Lebensgenusse und reizte zu glänzenden Hausanlagen. Die Mehrzahl der genuesischen Paläste, welche Rubens so sehr entzückten, daß er die Mühe sorgfältigster Aufnahme nicht scheute, wurde im Laufe des 16. Jahrhunderts errichtet. Die pomphaften Treppenanlagen, die Schönheit der perspektivischen Durchblicke, die wirkungsvolle Ausnutzung des beschränkten Terrains zeichnen sie vorzugsweise aus. Galeazzo Alessi (S. 165)

steht mit dem Bergamasken Giovanni Battista Castello († 1569) an der Spitze der Architekten, welche Genua zur „stolzen“ Stadt Italiens gemacht haben. Alessis römische Schule sieht man den Detailformen, den gekuppelten dorischen Säulen, den Fenstergiebeln u. s. w. an (Fig. 187). Verfolgt man aber ganze Straßenfluchten, durchschreitet man z. B. die Via



Fig. 191. Fassadenteil der Markusbibliothek in Venedig. Von Jacopo Sansovino.

Garibaldi, welche wesentlich Alessi ihre Schönheit verdankt, so erkennt man alsbald viele gemeinsame, nur Genua eigentümliche Züge und bemerkt, wie trefflich die Architektur den örtlichen Verhältnissen angepaßt wurde. Die engen Straßen und der ansteigende Boden hinderten die Entwickelung der Fassaden in monumentalem Sinne, schränkten überhaupt die äußere Architektur ein, zwangen den Hauptnachdruck auf die reichere Gliederung des Inneren zu legen. Erst wenn man dieses betritt, in der Eingangshalle steht, die breite Rampentreppe vor Augen hat und die mannigfachen Durchblicke genießt, gewinnt man den Eindruck der Groß-

räumigkeit (Fig. 188). In Rom, überhaupt in Mittelitalien, findet man häufig das entgegengesetzte Verhältnis.



Fig. 192. Bühnenraum des Teatro Olimpico in Vicenza. Von Palladio.

Auch für die Architektur Venedigs sind die örtlichen Verhältnisse bedingend. Der Stil wechselt, der Typus bleibt. Doch schloß sich die Lagunenstadt so wenig wie das venezianische Festland von der Baubewegung, welche das übrige Italien durchströmte, aus. In den Werken

Falconettos (1458—1534) in Padua, und in denen des Michele Sanmicheli (1484—1559) in Verona klingen einzelne Formen, welche den Bramantestil kennzeichnen, deutlich an. Der örtliche Einfluß zeigt sich vor allem in der Vorliebe für offene Hallen im Erdgeschoß und für große Bogenfenster im Oberstocke. Selbst die künstlerische Individualität hat in Oberitalien noch einen freien Spielraum. Die Art und Weise, wie Sanmicheli in seinen Veroneser Palästen Bevilacqua (Fig. 189) und Canossa die Rustika verwendet, weist deutlich auf die Festungs- und Torbauten hin, welche den Künstler in Verona und Venedig beschäftigten und



Fig. 193. Palazzo Tiene in Vicenza (Teil der Fassade). Von Palladio.

seiner Phantasie die wuchtig schweren Formen zuführten. Selbst Jacopo (Tatti) Sansovino (1486—1570), welcher erst in reiferen Jahren aus Florenz und Rom nach Venedig übersiedelte und hier zu größtem Ruhme gelangte, konnte sich nicht völlig den venezianischen Einwirkungen entziehen. Mit der Kirche S. Salvatore, seit dem Jahre 1506 im Baue, endigt der ältere Stil der Lombardi; ihm schließen sich unmittelbar die Kirchen Sansovinos (S. Giorgio de' Greci) mit ihren Tonnengewölben und ihrer Kuppel an. Doch sind es nicht so sehr die Kirchen wie die Palastbauten und die Anlagen am Markusplatze, welche seinen Namen verherrlichen. Die Loggetta am ehemaligen Markusturme und mit diesem seit 1902 einstweilen verschwunden (Fig. 190), ein bloßer Zierbau, macht natürlich keinen Anspruch auf monumentale

Bedeutung, verdient aber immerhin Beachtung als Beweis, wie heimisch die dekorative Richtung in Venedig geworden war, und in welcher Weise Sansovino das Vorbild römischer Triumphbogen (vergl. I, S. 360) mit ihrem verkröpften Gebälk und ihrer Attika verwendete. Selbst die 1548 vollendete Bibliothek (Fig. 191) verdankt dem plastischen Schmucke, den Figuren



Fig. 194. Die Basilika in Vicenza. Von Palladio.

in den Zwickeln der Rundbogen, dem reichen Fries und der mit Statuen besetzten Dockengalerie (ein auch von Sanmicheli bei dem Palazzo Canossa verwendetes Motiv) ein gutes Teil ihrer Schönheit. Sie ist eigentlich nur eine Doppelhalle, an welcher die Halbsäulen und Gesimse die gute römische Schule verraten. Sie ist aber weiter eine der letzten als Ganzes ge-

dachten Schöpfungen der Renaissance. Die Gliederung des Baues, die Maßverhältnisse bilden eine feste Einheit, an der nichts geändert werden darf, ohne daß die Gesamtwirkung beeinträchtigt wird. Davon legte, ohne es zu wollen, Vincenzo Scamozzi († 1616), der bekannte Verpflanzer der italienischen Renaissance nach Deutschland, Zeugnis ab, als er in den „neuen“ Procurazien die Biblioteca Sansovinos wiederholte, aber ihr noch ein Stockwerk aufsetzte. Er hat dadurch die Wirkung verdorben, die Harmonie der Verhältnisse zerstört.

Schon durch Sansovino war Venedig mit den antiken Bauformen genauer bekannt geworden. Aber noch durchdringender äußert sich ihr Einfluß in den Werken des Andrea (zubenannt) Palladio aus Vicenza (1508—1580). Die Zeitgenossen verglichen ihn mit Vitruv, und in der Tat glänzt er auch durch architektonische Gelehrsamkeit und weiß wie kein anderer Baumeister des 16. Jahrhunderts in der römischen Trümmerwelt Bescheid. Doch verdunkelte sein gelehrter, fast kritischer Verstand nicht die schöpferische Kraft der Phantasie. Antiquarischen Neigungen folgte er nur in dem Teatro Olimpico in Vicenza (Fig. 192), einer Erneuerung des römischen Bühnengebäudes, und in dem (unvollendeten) Kloster der Carità in Venedig, in welchem er die Gliederung des antiken Hauses wiederherzustellen versuchte. Seine Paläste und Villen in und bei Vicenza, sowie seine Kirchen in Venedig stehen auf dem Boden der guten Renaissance, welche wesentlich durch einfach große Verhältnisse zu wirken suchte. Ihn unterscheidet von den römischen Meistern besonders die Behandlung der Säulen und Halbsäulen, die er als die Hauptglieder jedes schönen Bauwerkes auffaßte, und das ausschließliche Streben nach monumentaler Wirkung, der er die Rücksicht auf Bequemlichkeit z. B. in der Raumverteilung hintansetzte. Man möchte manchmal glauben, daß er sich Halbgötter und nicht gewöhnliche Menschen als Bewohner seiner Villen dachte. Unter den letzteren ist die Rotonda bei Vicenza besonders berühmt, ein runder Mittelbau auf hohem Sockel, welchem auf allen vier Seiten ionische Giebelhallen vorgelegt sind. Die zahlreichen Paläste in Vicenza (Fig. 193), welche auf seinen Namen gehen, lehren uns seinen von der Antike abgeleiteten Grundsatz kennen; die Einheit der Fassade soll nicht durch viele, als solche betonte Stockwerke unterbrochen werden. Daher behandelt er das Erdgeschoß (in Rustika) als bloßen Sockelbau, mäßigt die Bedeutung der horizontalen Gesimse und legt auf die oft durch zwei Stockwerke gehenden Säulen oder Pilaster das Hauptgewicht. Begreiflicherweise machen seine Monumentalbauten, welche nicht besonderen Bedürfnissen dienen, die größte Wirkung. Mit Recht wird deshalb die sogenannte Basilika,

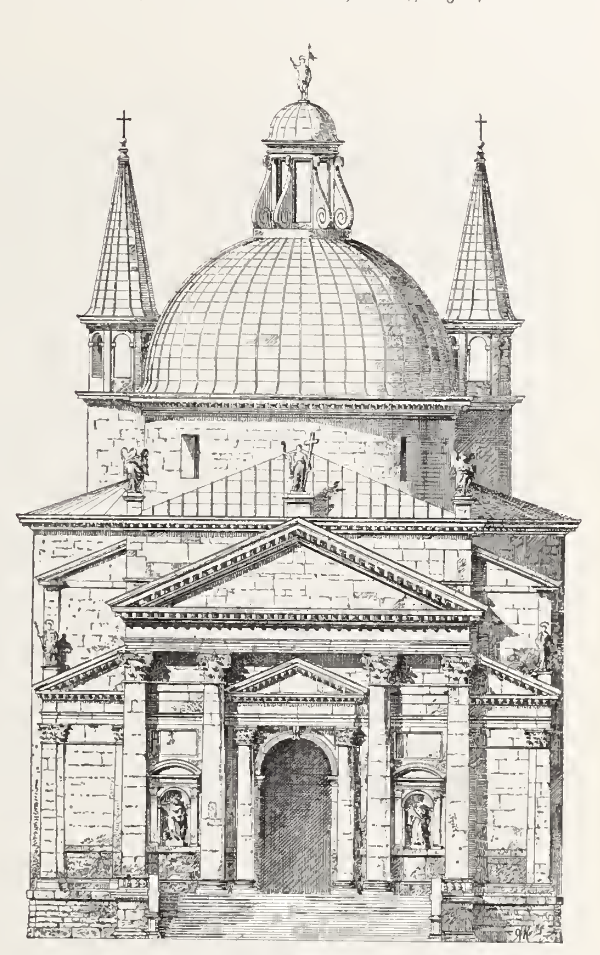


Fig. 195. Erlöserkirche (Redentore). Venedig. Von Palladio.

die von ihm (seit 1549) geschaffene Ummantelung eines mittelalterlichen Saalbaues an die Spitze seiner Werke gestellt (Fig. 194). Eine offene Bogenhalle, als Doppelgeschoß angelegt, umgibt den alten Kern. Die Anordnung ist ähnlich der von Sansovino bei der Markusbibliothek befolgten, nur luftiger gehalten und mit verkröpftem Gebälk. Die Ordnung der Halbsäulen, welche den Arkadenpfeilern vortreten, unten dorisch, oben ionisch, unterscheidet allein die Hallen voneinander. Sonst gab Palladio der unteren und der oberen Halle die gleichen Maße, die gleiche Gliederung, und steigerte den Eindruck durch die einfache Wiederholung desselben Motives, einem gewandten Rhetor nicht unähnlich, der durch Wiederholung einer Wendung diese eindringlicher macht.

Fig. 196. Sgraffitofassade in Florenz.

Das Streben nach monumentaler Wirkung offenbaren auch Palladios Kirchenbauten, mit welchen er vornehmlich Venedig schmückte, wie S. Giorgio Maggiore, S. Francesco della Vigna, il Redentore. Der Grundriß der Erlöserkirche (seit 1577) hält an den im 16. Jahrhundert eingeführten Typen fest. Dem tonnengewölbten Schiffe schließen sich schmale Kapellen zur Seite an; ein hoher Kuppelraum, das Querschiff andeutend, vermittelt das Langhaus mit dem Chore. Historisch wichtiger erscheint die Gestalt der Fassade (Fig. 195). Unter dem Einflusse antiker Anschauungen verwandelte Palladio diese aus einer Schauwand in eine geschlossene Giebelhalle und ließ die Säulen und Pilaster vom Sockel bis an den Giebel reichen. Während bisher an den Fassaden mehrere Säulen- oder Pilasterordnungen sich übereinander erhoben, insbesondere der Mittelteil mehrere horizontale Absätze (Portalbau, Fensterbau), Stockwerken vergleichbar, aufwies, gilt jetzt der Grundsatz, daß eine einzige, natürlich wuchtigere Säulenordnung den Giebel tragen soll, alle horizontalen Zwischenglieder wegfallen müssen. Drang auch Palladios Forderung in der neueren kirchlichen Architektur nicht unbedingt durch, so gewann sie doch in weiten Kreisen Geltung. Die Fassaden mit einer Ordnung behaupteten sich neben der anderen, vorwiegend von Rom ausgehenden Form und fanden namentlich bei den Theoretikern größeren Beifall. Palladio genoß überhaupt nach seinem Tode fast noch ein größeres Ansehen, als er bei Lebzeiten besessen hatte. Den Beinamen eines Göttersohnes, welchen ihm, dem Kinde armer aus Padua nach Vicenza zugereister Leute, ein Bewundrer

gegeben hatte, bestritt ihm die Nachwelt nicht. Er galt dem späteren Geschlechte als das verkörperte architektonische Gewissen, und wenn sich die Künstler, ermüdet von dem hohlen Prunke und der verwirrenden Pracht der im 17. und 18. Jahrhundert herrschenden Baukunst, nach einem kräftigenden Heilmittel umsahen, suchten und fanden sie es in der einfachen, ruhigen Größe des Palladiostiles. Uns Deutschen ist er durch Goethe, seinen begeisterten Verehrer, noch besonders lieb und wert geworden.

In die Schönheit der Verhältnisse, in die Harmonie der Maße verlegt man mit Recht den Hauptvorzug der Renaissancearchitektur und sieht darin den wahren Kern ihrer Natur. So fest diese Tatsache steht, ebenso sicher ist die andere, daß auch der dekorative Sinn einen reichen und lebendigen Ausdruck fand. Der Tadel einer gewissen frostigen Vornehmheit, welcher den Renaissancestil häufig trifft, hat nur insofern Grund, als die ornamentale Ausstattung der Renaissancewerke übersehen wird. Diese ist keineswegs erst nachträglich und zufällig geschaffen



Fig. 197. Fensterbekrönung in Sgraffito am Palazzo Corsi in Florenz.

worden, sondern schwebte in den meisten Fällen den Architekten als notwendige Ergänzung der eigentlichen Bauformen vor. Die Nischen an den Fassaden, besonders der späteren Renaissancekirchen haben den Zweck, mit Statuen gefüllt zu werden. Statuen krönen die Balustraden über dem Kranzgesimse, Reliefs werden die Friese entlang gezogen. Diese plastischen Werke haben in der Regel keinen selbständigen Wert; fehlten sie aber, so würde die architektonische Schöpfung kahl, sogar unvollständig erscheinen. Eine noch wichtigere Rolle spielt die Dekoration in der Palast- und Privatarchitektur.

Den plastischen Schmuck der Außenflächen löst hier häufig der malerische ab. Die Fassadenmalerei ist am schnellsten in solchen Landschaften heimisch geworden, wo ein unansehnlicher und gegen künstlerische Formen spröder Baustoff verwendet wird. Sie hat daher in dem Gebiete des Backsteinbaues, in Oberitalien, die weiteste Verbreitung gefunden. Von einzelnen figürlichen Darstellungen ging man zur vollständigen Bemalung der Schauseite über, wobei entweder die Wand als neutraler Grund behandelt und die ganze Fläche mit figürlichen Darstellungen bedeckt wurde, oder die malerische Dekoration sich enger an die architektonische Gliederung anschloß, diese belebte oder teilweise ersetzte. Vielfarbigkeit und Einfarbigkeit, nur in Licht und Schatten

wechselnd (Chiaroscuro), waren gleichmäßig beliebt. In Mittelitalien und Rom kam eine andere malerische Dekoration der Fassaden auf. Die Mauer wurde mit einer doppelten, einer unteren schwarzen, und einer oberen weißen Mörtelschicht bedeckt und die Zeichnung durch Wegkratzen und Wegschaben hergestellt. Sie erscheint schwarz auf hellem Grunde und geht von der einfachen Nachahmung des Quaderbaues zur Wiedergabe großer historischer oder mythologischer Kompositionen über (Fig. 196 und 197). Diese Sgraffitomalerei, in welcher Polidoro da Caravaggio und Maturino besonderen Ruhm erlangten, verleiht der Dekoration einen plastischen Schein, gestattet eine Annäherung an den Reliefstil und mußte daher in den römischen, für den plastischen Stil und für die Antike begeisterten Kreisen raschen Eingang finden.



Fig. 198. Gewölbemalerei von Pinturicchio. Siena, Libreria.

Das Auge erblickt heutzutage nur noch selten gut erhaltene Reste der Fassadenmalerei. Die Zeit und die Barbarei der späteren farbenscheuen Geschlechter haben ihr arg mitgespielt. Mit Hilfe der Phantasie allein erwecken wir in uns den Eindruck einzelner Straßenfluchten der Renaissanceperiode mit den vielen bemalten Fassaden. Den fröhlich festlichen Charakter, welchen wir ihnen heute durch ausgehängte Teppiche und andere äußerliche Zutaten nur bei besonderen Anlässen verleihen, war ihnen, dank der tiefwurzelnden, natürlichen Schmuckliebe der Renaissance-menschen, dauernd eigen.

Reichere Proben besitzen wir von der dekorativen Ausstattung der inneren Räume. Auch hier gilt der Grundsatz, daß die Dekoration nicht allein die Architektur belebt, sondern diese auch wesentlich ergänzt. Bei zahlreichen Anlagen, z. B. Landhäusern, begnügt sich der Bau-meister, das Werk des Dekorationskünstlers vorzubereiten, er gibt gleichsam die Grundlinien, welche dieser dann ausfüllt. Indem die Renaissance den malerischen Schmuck der inneren



Wand- und Gewölbedekoration in der Engelsburg in Rom.

Nach einem Aquarell von Paul Schuster.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau



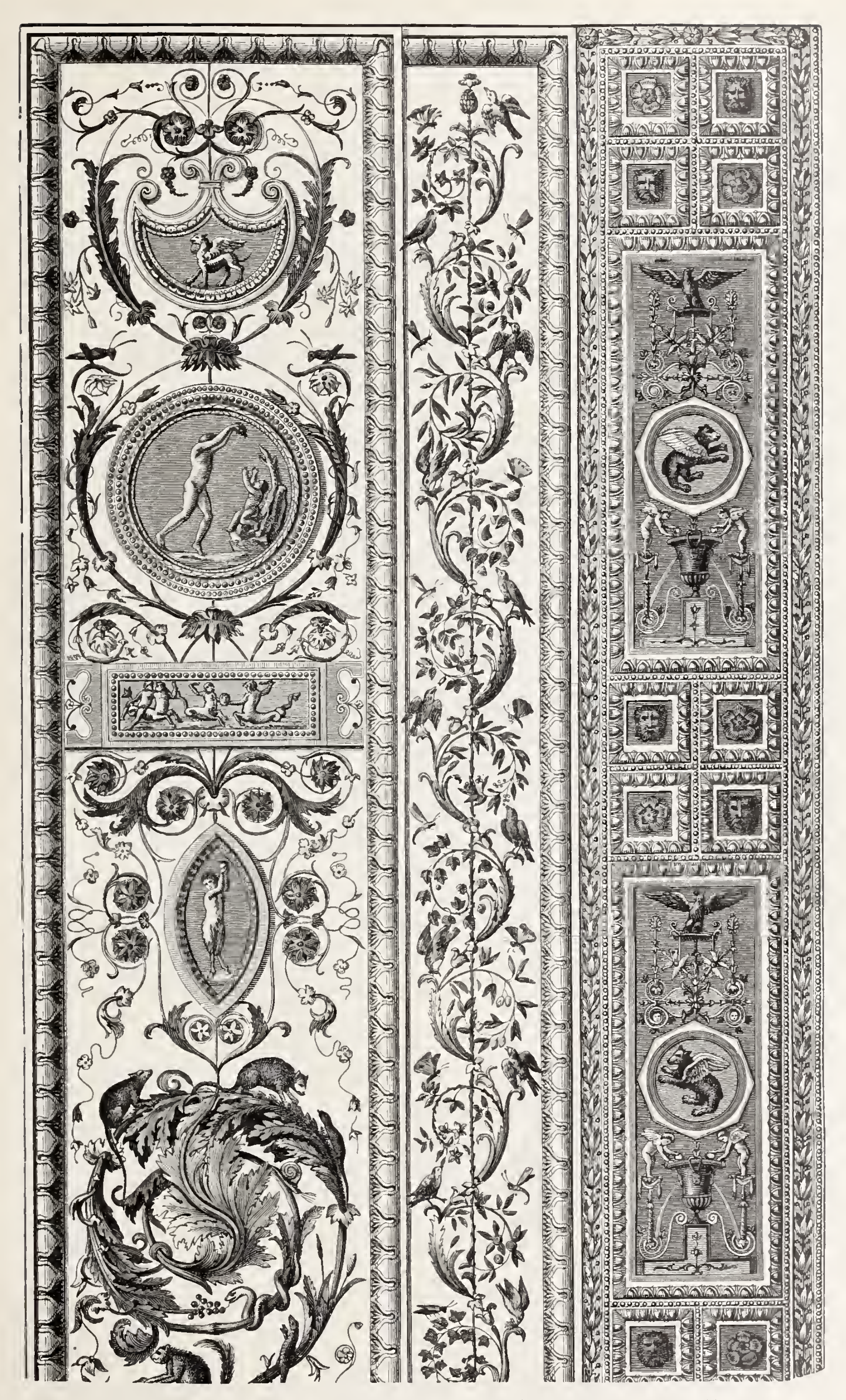


Fig. 199. Von den Dekorationen Raffaels in den Loggien des Vatikans.

Räume betonte, folgte sie nur dem Beispiele des Mittelalters. Soweit wir zurückdenken können, beobachten wir in Italien die Herrschaft farbiger Dekoration in den inneren Räumen. Wir brauchen nur auf die Marmorinkrustationen und Mosaiken in römischen Kirchen, auf die der Normannenbauten in Sizilien, auf die Bemalung der Dachstühle in romanischen Kirchen (S. Zeno, S. Fermo in Verona, S. Miniato bei Florenz u. a.) hinzuweisen und an die polychrome Behandlung der Gurten und Felder der Gewölbe im Zeitalter Giottos zu erinnern, um das Alter und die Allgemeinheit der Sitte darzulegen. Die Renaissance bewahrte nicht nur das überlieferte Erbe, sondern sie vermehrte es auch durch neue Errungenschaften. Mit dem größten Interesse verfolgen wir den Gang der Entwickelung der dekorativen Malerei im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts und bewundern die Geschicklichkeit, mit welcher ornamentale und

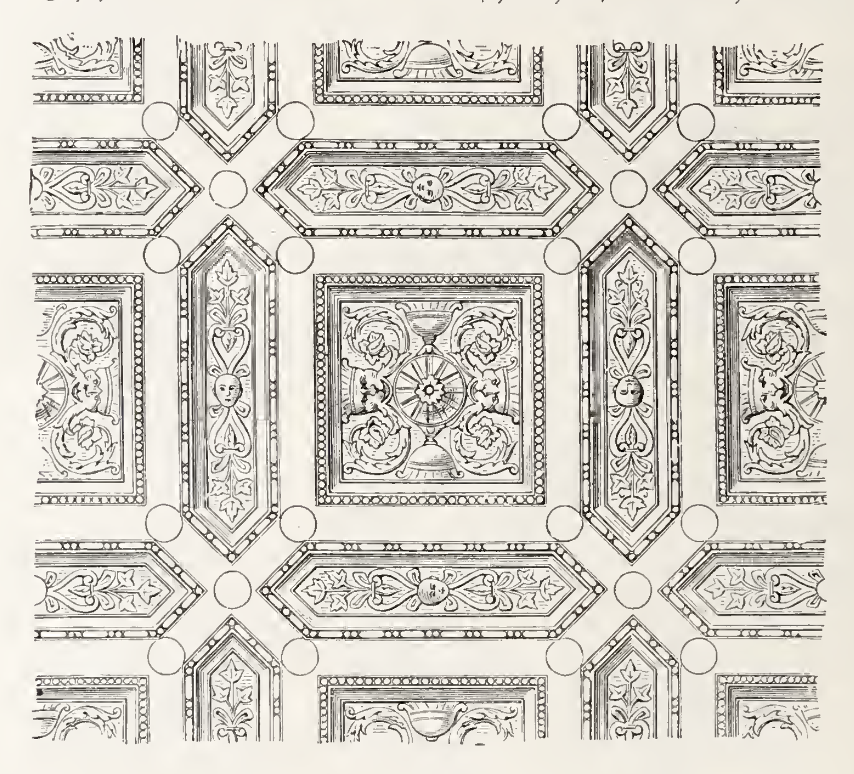


Fig. 200. Deckenverzierung nach Serlio.

monumentale Motive in Einklang gebracht, Natursinn und Stilgefühl eng verbunden, der Antike gehuldigt, gleichzeitig aber auch dem frischen, unmittelbaren Leben sein Recht gegeben wird. Gar häufig belehrt uns das Studium der Dekoration, in welcher sich der Künstler freier ergehen konnte, eindringlicher über das Wesen und die Ziele der Renaissancephantasie, als die großen, einfach durch äußere, zufällige Einflüsse bedingten Denkmäler.

Die malerische Flachdekoration lag von den ersten Anfängen der Renaissance an in guten, künstlerisch geschulten Händen. Die Freskomaler nahmen regelmäßig auch die Ausschmückung der unmittelbaren Umgebung der Gemälde als ihre Aufgabe in Anspruch. Sie bemalten die Pfeiler, welche die Bilder trennen, fügten den Bildern einen dekorativen Sockel und Fries hinzu, und wenn ihr Werk sich an der Decke befand, so bedachten sie auch deren architektonische Glieder (bei Gewölben die Gurten) mit Ornamenten. Muster solcher Dekorationsmalerei bieten die Fresken Mantegnas und besonders die der umbrischen Schule (Fig. 198). Die Gewölbefelder werden mit Medaillons verziert, diese durch Kränze verbunden, die Gewölberippen mit

Fruchtschnüren umwunden. Als seit dem Ende des 15. Jahrhunderts die Grottesken aufkamen, erhielt die Flächendekoration der Gewölbe und Wände einen neuen Charakter. Der Name deutet den Ursprung an. In den verschütteten, unterirdischen römischen Bädern und

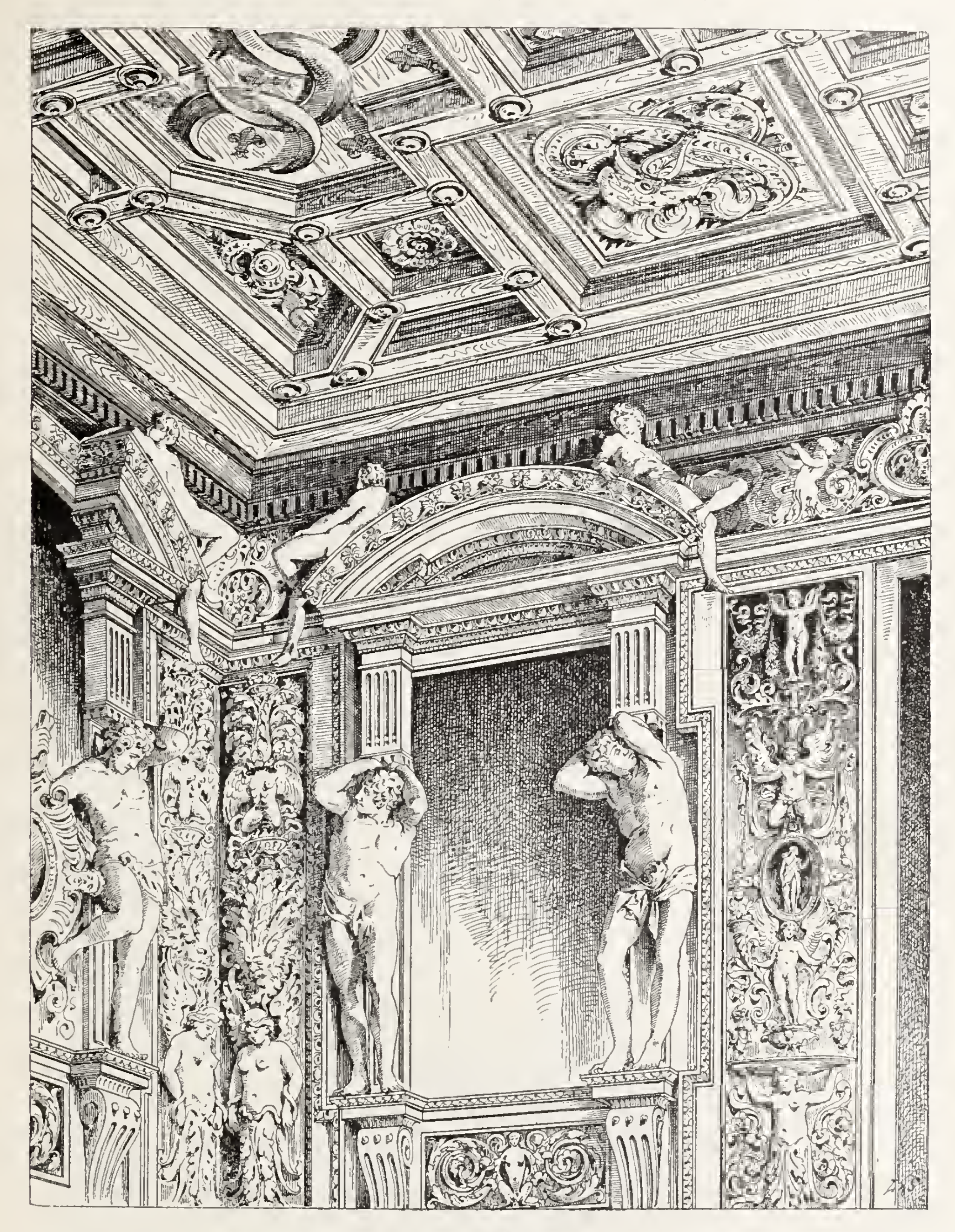


Fig. 201. Stuckdekoration aus dem Pal. Spada in Rom. Von Giulio Romano.

Villen, welche wie Grotten ausgegraben werden mußten, entdeckten Maler und Bildhauer eine Reihe neuer ornamentaler Muster. Sie entzückte, wie es auch uns noch heute entzückt, das Spiel mit leichten architektonischen Gliedern: diese Stengel statt Säulen, diese Kränze statt Balken, diese zierlichen Schilde und Tafeln, von Ranken gehalten, von Blumen umwunden, diese auf Blättern schwebenden Genien. Ein übermütiges Scherzen mit Formen, an welchen ein

fein ausgebildeter Raumsinn und eine fröhliche Phantasie gleichen Anteil haben, entsprach vortrefflich den Stimmungen der Renaissance (Taf. V). Das farbige Flächenornament teilt sich mit dem Stuccorelief, welches später gern weiß gelassen und nur durch Goldlinien belebt wird, in die Herrschaft; neben der freien Nachahmung antiker Motive macht sich in Fruchtschnüren und Kränzen ein frischer Naturalismus geltend. Bei allem Reichtume der Dekoration bleibt diese aber doch der Architektur untergeordnet und läßt die einzelnen Bauglieder deutlich ausklingen. Der ungezwungene Anschluß an den architektonischen Grund, so daß dieser stets durchscheint, unterscheidet am meisten die gute Renaissancedekoration von den späteren Leistungen der ornamentalen Kunst.

Pinturicchio zählt zu den ersten Meistern, welche die Groteske in der Gewölbemalerei verwerteten (Libreria des Doms zu Siena, Fig. 198, und Appartamento Borgia im Vatikan); in der Schule Raffaels gewann der neue Stil sodann die höchste Vollendung. Die vatikanischen Loggien, deren Schmuck Giovanni da Udine unter Raffaels Leitung besorgte, haben zwar ihren Farbenreiz fast völlig verloren; doch geben Stiche einen deutlichen Begriff von der unendlichen Fülle ornamentaler Motive, welche scheinbar mühelos der künstlerischen Phantasie entströmten (Fig. 199). Mannigfaltig sind hier auch die Grundmotive der Gewölbedekoration, welche bald einen Säulenbau oder einen Fächer bilden, bald auf die antiken Kassetten zurückgehen. Die Kassetten wurden auch sonst mit großer Vorliebe verwendet, und mit Hilfe des Stucco wurde eine reiche Feldergliederung erzielt. Ziemlich schematisch tritt die Kassettendecke bei Serlio (Fig. 200) auf und in dieser Weise ausgeführt fand sie auch außerhalb Italiens häufige Verwendung. Ungleich reicher erscheint die Gewölbedekoration (in Stucco) in der unteren Halle des Palazzo Massimi, vielleicht noch von Peruzzi entworfen, und im Palazzo Spada (Fig. 201), von Giulio Romano gezeichnet. Durch Giulio Romano kam die römische Dekorationsweise nach Mantua (Stadtschloß und Palazzo del Tè, s. S. 158), durch Perino del Vaga nach Genua, wovon besonders der Palazzo Doria (Taf. VI) eine glänzende Probe bietet. Niemals dürftig, niemals drückend, auf wenige Farbentöne beschränkt, in den Linien stets übersichtlich und klar, übt diese Dekorationsweise auf den Betrachter einen mächtigen Eindruck. Man atmet frei in ihrem Angesichte und fühlt sich zu hellen Gedanken und feinen Empfindungen angeregt. Der Grundzug der Renaissancenatur, die maßvolle Harmonie, erscheint auch in den auf Lebensgenuß berechneten Räumen deutlich ausgeprägt.





Wand- und Gewölbedekoration im Palazzo Doria in Genua.

Nach einem Aquarell von Paul Schuster.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau





Fig. 202. Der auferstandene Christus. Marmorgruppe von Alfonso Lombardi.
Bologna, S. Petronio.

2. Die Skulptur und die Malerei Mittelitaliens am Anfange des 16. Jahrhunderts.

Im Jahre 1489 wurde der Grundstein zum Palazzo Strozzi in Florenz gelegt, im Jahre 1496 war die Fassade der Cancelleria in Rom vollendet. Fast zu gleicher Zeit entstanden zwei Werke, von welchen das eine noch vollständig im Geiste des alttoskanischen Steinhauses gedacht ist, das andere bereits die volle Blüte der Hochrenaissance enthüllt. Dadurch wird die Stellung, welche Florenz in der Geschichte der Renaissancearchitektur einnimmt, richtig bezeichnet. Wenn auch in Florenz einzelne Künstler, wie Cronaca (S. 39) und Baccio d'Agnolo (1462—1543) sich zu dem neuen Stile freundlich stellten und diesen wie namentlich Baccio, in kleineren Palastbauten (Pal. Bartolini) anwandten, so bot die Stadt doch nicht den Lebensboden für die Hochrenaissance. Den wahren Schauplatz, wo sich diese voll entfaltet, bildet doch nur Rom. Anders verhält es sich auf dem Gebiete der Skulptur und der Malerei. Hier darf Florenz sich rühmen, daß innerhalb seiner Mauern der Umschwung vorbereitet und die Einzelzüge gesammelt wurden, welche sodann die großen Künstler des Cinquecento zu einer geschlossenen Einheit zusammenfaßten. Florenz ist ferner die Lehrwerkstätte gewesen, wo sie in ihren Jugendjahren ihre Kräfte übten und mannigfache Anregungen empfingen. Es muß daher folgerichtig das Kunstleben in Florenz und weiter in Toskana um die Wende des Jahrhunderts zuerst in das Auge gefaßt werden, ehe die Hauptthelden der italienischen Kunst an die Reihe gelangen. Im Kreise der Skulptur, namentlich aber auf dem Gebiete der Malerei vollzogen sich seit dem Ende des 15. Jahrhunderts wichtige Ereignisse, welche das schöpferische Wirken des neuen Geschlechtes in vielen Punkten vorbereiteten.

Die Skulpturwerke des 15. Jahrhunderts fesseln durch das warme, frische Leben, den naiven Zug, welcher ihrer Mehrzahl innewohnt. Die Natur war für die Kunst gleichsam neu entdeckt worden. Mit Begeisterung werfen sich die Bildhauer auf ihre Wiedergabe; sie belauschen sie eifrig in allen ihren Regungen, sind fast ungestüm in der Freude, der Wirklichkeit

nahe zu kommen. Die naive, wenn auch oft herbe und unbändige Wahrheit der Schilderung sichert der Skulptur der Frührenaissance einen dauernden Wert, macht sie namentlich im Zeitalter kühl reflektierender Kunstanschauung zu einem begehrenswerten Muster. Das jüngere Geschlecht, welches im Anfange des 16. Jahrhunderts in die Höhe kam, fühlte sich aber nicht befriedigt und suchte, nach allen Richtungen fortschreitend, die Kunst zur Vollendung zu bringen.





Fig. 203 und 204. Pharisäer und Levit. Bronzefiguren von Rustici.
Florenz, Baptisterium.

Die Skulptur des 15. Jahrhunderts ist vielfach dekorativ, von der Architektur abhängig, in der Nachahmung malerischer Motive, z. B. bei der Gewandung befangen. Die Natur konnte größer geschaut, die Formen konnten mächtiger und doch einfacher wiedergegeben werden. Die Antike war noch nicht vollständig ausgenützt, die Behandlung der Statuen ließ sich ihrem Vorbilde noch mehr annähern. Jetzt tritt das idealisierende Element entschieden in den Vordergrund, bestimmt die Wahl der Gegenstände und ihre Auffassung. Die Skulptur stellt sich auf ihre

eigenen Füße, löst das Band, welches sie an die Architektur und die dekorative Kunst gefesselt hat. Wie die äußeren Dimensionen der Werke bis zum Kolossalen wachsen, so wird auch die Mächtigkeit der Formen gesteigert. Die Gefahr lag freilich nahe, und sie wurde nur zu frühe unvermeidlich, daß gespreizte Hohlheit an die Stelle der Mächtigkeit, die subjektive Willkür der Künstler an die Stelle greifbaren, charaktervollen, selbständigen Lebens trat. Die Berührungen mit dem Volkstum werden schwächer, die Beziehungen zu feingebildeten Kunstkennern häufiger.



Fig. 205. Taufe Christi, Marmorgruppe von Andrea Sansovino. Florenz, Baptisterium.

In Florenz lernen wir zunächst eine Reihe von Künstlern kennen, welche einer Übergangsperiode angehören, mit Werken im alten Stile beginnen oder Züge des letzteren ihren in der neuen Weise angelegten Schöpfungen einverleiben; so Andrea Ferrucci aus Fiesole (1465—1526), ferner Benedetto da Rovezzano (1476—1556), Baccio da Montelupo (1469—1533). Der bedeutendste Bildhauer dieses Kreises ist Giovanni Francesco Rustici (1474—1554). Nur ein einziges größeres Werk besitzen wir von seiner Hand, die Bronzegruppe über der nördlichen Türe des Baptisteriums zu Florenz, welche den predigenden Johannes zwischen zwei Zuhörern (einem Pharisäer und einem Leviten, Fig. 203 und 204) darstellt.

Wie nahe seine Beziehungen zu Leonardo waren, von welchen Vasari erzählt, können wir nicht mehr ergründen. Die tiefere Charakteristik, das Stimmungsvolle in den beiden Gestalten, sowie



Fig. 206. Grabmal des Kardinals Sforza. Von Andrea Sansovino.
Rom, S. Maria del Popolo.

die Behandlung der Gewänder zeigt, daß er bereits auf dem neuen Boden steht, mehr als die einfache scharfe Naturwahrheit anstrebt.

Vollständig im Geist des Cinquecento arbeitet Andrea (Contucci da Monte) Sansovino (1460—1529), angeblich in der Schule des Erzgießers Antonio Pollajuolo gebildet, viel wahrscheinlicher aber in der Werkstätte des Cronaca unterrichtet. Er war eine Zeitlang bis 1500 in Portugal tätig; unmittelbar nach seiner Rückkehr in die Heimat schuf er sein schönstes Werk, die Taufe Christi über dem Ostportal des Baptisteriums, 1502 von anderer Hand vollendet (Fig. 205). Die Durchbildung des Nackten in der Figur Christi wie die Zeichnung des Gewandes in der des Täufers erscheinen gleich vollkommen, von mächtiger Wirkung ist überdies der Kontrast des Ausdruckes und der Charaktere in den beiden würdigen, einfach und groß gedachten Gestalten. Von Florenz wandte sich Andrea gegen 1505 nach Rom und schuf hier im Chore der Kirche S. Maria del Popolo die Grabmäler der Kardinäle Basso und Sforza Visconti (Fig. 206), in welchen das überlieferte Nischengrab die reichste dekorative Ausbildung erhielt. Der Gestalt des Verstorbenen, welcher das Haupt auf den Arm stützt, gab er eine bewegtere Stellung; den allegorischen Statuen verlieh er, besonders in der Gewandung, eine der Antike entlehnte gesetzmäßigere Haltung. Im Auftrage eines deutschen Protonotars an der Kurie, Johann Coricius, bildete Andrea 1512 in der römischen Kirche S. Agostino die Gruppe der Madonna mit der h. Anna. Sie ist im Aufbau trefflich geschlossen, das Antlitz der Madonna in holdseliger Schönheit strahlend, der Effekt aber durch die Gegenüberstellung der runzeligen, alten Anna und der anmutigen, jugendlichen Maria beinahe schon an das Gesuchte streifend. Die spätere Zeit seines Lebens wird durch die Arbeiten an der Casa Santa in Loreto ausgefüllt, wo er an der Spitze einer zahlreichen Künstlerkolonie (Niccolo Pericoli, gen. Tribolo u. a.) eine fruchtbare Tätigkeit entwickelte.



Fig. 207. Bacchus. Marmorstatue von Jacopo Sansovino. Florenz, Museo Nazionale.

Durch seinen Schüler Jacopo Tatti aus Florenz, nach dem Meister gewöhnlich Jacopo Sansovino (S. 171) genannt, wird der Stil des Cinquecento nach Venedig übertragen. Aus Sansovinos jüngeren Jahren, welche er in Florenz und Rom verlebte, stammt der von anmutiger Fröhlichkeit durchströmte Bacchus im Museo Nazionale (Fig. 207), wohl die glücklichste Wiedergabe eines streng antiken Motives in der Renaissanceperiode, und eine Madonnenstatue in S. Agostino in Rom. Es scheint, daß ihn die Kriegsstürme unter dem Pontifikate Clemens' VII. aus Rom vertrieben. So verhängnisvoll diese für Rom waren, so befruchtend wirkten sie auf die auswärtige Kunst, besonders Oberitaliens, wo zahlreiche eingewanderte Künstler ein neues Tätigkeitsfeld fanden. Sansovino ging nach Venedig (1527), wo er vierzig Jahre lang eine umfassende Wirksamkeit entfaltete und neben Tizian gleichsam als Künstlerfürst herrschte. Wie rasch er persönlich in dem glänzenden Genußleben Venedigs heimisch geworden

war, sagen die Briefe seiner Zeitgenossen. Aber auch auf seine Werke scheint ein Zug venezianischen Geistes übergegangen zu sein. So erklären wir uns die Lebensfülle, die aus mehreren seiner Götterbilder, z. B. aus den Bronzestatuen an der Loggetta und aus vielen seiner Reliefs mit mythologischen und christlichen Szenen, wie z. B. an der Sakristeitüre in S. Marco, spricht. Schilderungen leicht bewegter Gestalten gelingen ihm besser als Darstellungen leidenschaftlicher Natur, wie z. B. in S. Antonio zu Padua die Wiedererweckung einer Ertrunkenen durch den h. Antonius (Fig. 208). Berühmt sind Sansovinos Kolossalstatuen des Mars und Neptun an der nach ihnen benannten Riesentreppe im Hofe des Dogenpalastes. Durch liebenswürdigen Ausdruck fesseln die ehemals vergoldete Madonna aus Terrakotta im Inneren der Loggetta, die Statue der Hoffnung an dem Dogengrabe Venier in S. Salvatore und der kleine Johannes über dem Taufbecken in der Kirche S. Maria de' Frari zu Venedig.



Fig. 208. Wiedererweckung einer Ertrunkenen. Relief von Jacopo Sansovino. Padua, Santo.

Zahlreiche Gehilfen, zum Teil aus der Schule der Lombardi hervorgegangen, beschäftigte Sansovino, wodurch sich der ungleiche Wert seiner Arbeiten erklärt; auch hatte er Schüler und Nachfolger, unter welchen Girolamo Campagna aus Verona (zahlreiche Altäre und Madonnenstatuen) und Alessandro Vittoria († 1608), dessen beste Arbeit sein eigenes Grabdenkmal in S. Zaccaria sein dürfte, hervorragen.

Eine ähnliche Stellung wie Sansovino in Venedig nimmt Niccolo Pericoli oder Tribolo (1485—1550) in Bologna ein, wohin er aus Florenz berufen wurde, um die Seitenportale von S. Petronio mit Reliefs zu schmücken. In der Nähe der beiden Sansovino ausgebildet, mit Michelangelos Werken bekannt, brachte er den römischen Stil nach Bologna und drängte die bisher hier herrschende Weise zurück. Von dem Kampfe zwischen beiden Manieren legen einzelne Werke des Alfonso Lombardi (1497—1537), der eigentlich Cittadella hieß und aus Lucca stammte, Zeugnis ab. Er ging in seinen meist bemalten Tonfiguren von einer malerisch naturalistischen Auffassung aus, suchte aber dann die Wirkung durch einen geschlossenen Aufbau der Gruppen und durch Idealisierung der einzelnen Gestalten zu steigern. Zu seinen besten

Leistungen zählen die den Sockel der Arca di S. Domenico in Bologna schmückenden Reliefbilder (Fig. 209) und die Gruppe einer Lünette an S. Petronio, den auferstandenen Christus darstellend (Fig. 202, S. 181).

Von den drei größten Künstlern des Cinquecento, Leonardo, Raffael und Michelangelo, verbrachte der erste ein Jahrzehnt mit dem Entwurfe zu dem Reiterstandbilde des Herzogs von Mailand, Francesco Sforza, von welchem weiter unten noch die Rede sein wird. Von Raffael versahen sich zwar die Zeitgenossen auch auf dem Gebiete der Bildhauerei tüchtiger Leistungen. Was ihm aber an plastischen Arbeiten zugeschrieben wird, wie die nackte Statue des Jonas und das Bronzerelief am Hochaltar in S. Maria del Popolo in Rom, ferner



Fig. 209. Die heil. drei Könige. Mittelgruppe des Marmorreliefs von Alfonso Lombardi am Sockel der Arca des h. Dominicus. (Seite 9.) Bologna, S. Petronio.

der tote Knabe auf dem Delphin in der Ermitage zu Petersburg, kann nur auf Modellskizzen von ihm zurückgeführt werden. Die Ausführung rührt in dem einen Falle von Lorenzetto, im anderen von einem sonst unbekannten Bildhauer, Pietro d'Ancona, her. Dagegen spielt im Leben und Wirken Michelangelos die Skulptur die Hauptrolle. Obschon die Baukunst und die Malerei Michelangelo zu ihren ruhmreichsten Meistern zählen, so fühlte er sich doch vorwiegend als Bildhauer. Wäre es stets nach seinen Wünschen gegangen, so hätte er niemals die Skulptur durch seine übrige Tätigkeit in den Hintergrund drängen lassen. Auf dem Gebiete der Malerei streiten sich Raffael und Michelangelo um die Herrschaft; im Kreise der Skulptur ist Michelangelos Muster für die jüngeren Geschlechter fast ausschließlich maßgebend geworden. Michelangelo gehört aber zu den Künstlern, bei welchen nicht die Schule die Persönlichkeit bestimmt, sondern zu den Männern, deren Persönlichkeit sich den Stil selbstherrlich schafft. Er

kann nur, indem man sein Leben betrachtet und verfolgt (weiter unten S. 214), als Bildhauer begriffen werden. In stärkerem Maße ist für Raffaels Kunst die florentinische Malerei Voraussetzung gewesen.

In den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts hob sich nach dem tragischen Ausgange Savonarolas (1498), und seitdem größere Ruhe im Staate herrschte, wieder die künstlerische Tätigkeit. Die neue Regierung schien den Beweis liefern zu wollen, daß nicht die Medici allein die Künste liebten und pflegten. Sie bedachte namentlich den Sitz ihres Waltens, den Palazzo Vecchio, mit mannigfachem Schmucke. Noch ragten aus der älteren Zeit einzelne



Fig. 210. Die Beweinung Christi. Von Fra Bartolommeo. Florenz, Pal. Pitti.

Künstler, wie Botticelli und Filippino, in das neue Jahrhundert herüber und erfreuten sich eines großen Ansehens, wenn auch ihr Wirken an Bedeutung verloren hatte. Unterdessen war ein neues Geschlecht in die Höhe gekommen, welches dank der rastlosen Tätigkeit der Quattrocentisten über die technischen Mittel fast unbedingt gebot und auf fester Grundlage weiterbauen konnte.

Die erste Stelle gebührt Fra Bartolommeo (Bartolommeo della Porta), dem Mönche von S. Marco (1475—1517). Aus der Werkstätte des Cosimo Rosselli (S. 117) war er hervorgegangen; doch hatte er rasch die Schranken des überlieferten Stiles durchbrochen. Schon aus dem halb zerstörten Fresko in S. Maria Nuova (1498), welches den Weltrichter mit der Maria und den Aposteln darstellt, leuchtet uns eine neue künstlerische Auffassung entgegen. Die Gruppen der Apostel vertiefen sich, die Köpfe, wenn auch nur leise bewegt, verraten ein ge=

wisses Stimmungsleben, die Gewänder fallen in schönen, weiten Falten, denen man besonders in den Ausgängen anmerkt, daß sie von der bedächtigen Hand des Künstlers geordnet sind. Fra Bartolommeo soll die Gliederpuppe zuerst für solche Zwecke verwertet haben. Großen Einfluß übten auf ihn die Lehren Savonarolas, dem er mit Begeisterung anhing, nach dessen Tode er sich in das Kloster zurückzog und mehrere Jahre der Pinselführung entsagte. Nicht minder wichtig war dann sein Verkehr mit Leonardo und Raffael. Doch darf der Mönch von S. Marco keineswegs nur als der empfangende Teil aufgefaßt oder gar zum Nachahmer gemacht werden. Er hatte eine scharf umgrenzte Künstlernatur. Milde, ruhig, in sich gekehrt und still in der Klosterwerkstätte arbeitend, verhielt er sich spröde gegen die Wiedergabe



Fig. 211. Darstellung im Tempel. Von Fra Bartolommeo.
Wien, k. k. Hofmuseum.

des Leidenschaftlichen und Pathetischen. Auch in seinem letzten Gemälde, der Pietà der Pittigalerie (Fig. 210), wo doch dieser Empfindungskreis notwendig berührt werden mußte, zeigt nur die Magdalena eine heftigere Bewegung. Lautloser Schmerz, tiefinnige Teilnahme sprechen aus den Zügen der Maria und des Johannes. Selbst in dem Leichname Christi läßt er die herbe Naturwahrheit gegen die plastische Schönheit des nackten Körpers zurücktreten. So gewinnt der Vorgang eine ideale Verklärung. Vorzugsweise als Ölmaler tätig und fast ausschließlich mit der Herstellung von Altarbildern betraut, konnte Fra Bartolommeo nicht durch umfassende Kompositionen glänzen. Einen hochentwickelten Raumsinn und die Freude am geschlossenen Aufbau der Gruppen offenbaren indes auch seine Tafelgemälde. Dabei weiß er aber das starr Symmetrische, verständig Berechnete wohl zu meiden, so daß den Schilderungen der Reiz ungezwungener, natürlicher Freiheit verbleibt. In dieser Verschmelzung architektonischer

Gliederung der Komposition mit scheinbar zufälligen Zügen der Haltung liegt ein besonderer Vorzug des neuen Stiles. Auf dem Gemälde der Darstellung im Tempel z. B. in der



Fig. 212. Madonna della Misericordia. Von Fra Bartolommeo. Lucca, Pinacoteca.

Wiener Galerie, aus dem vorletzten Lebensjahre des Künstlers (Fig. 211), bilden die drei Gestalten Simeons, Marias und Josephs das feste architektonische Gerüste der Komposition. Durch leise Wendungen der Köpfe und durch die im Hintergrunde eingeschobenen zwei Frauen

wird aber alles Harte und Steife der Anordnung vermieden und dem Werke ein Hauch des frischen, unmittelbaren Lebens verliehen.

Im ganzen klingt in den Altarbildern Fra Bartolommeos (Madonna mit Heiligen im Dome zu Lucca, Madonna als Mutter der Barmherzigkeit in der Galerie zu Lucca [Fig. 212], Madonna mit Heiligen in S. Marco zu Florenz, der auferstandene Christus mit zwei



Fig. 213. Madonna mit dem Granatapfel. Kreidezeichnung von Raffael. Wien, Albertina.

Heiligen in der Pittigalerie, thronende Madonna in den Uffizien) ein feierlicher Ton an, der schon auf der Komposition beruht. Die Madonna oder Christus stehen auf einem erhöhten Sockel (Grab), umgeben von würdigen Heiligengestalten, welche sich zu beiden Seiten symmetrisch anreihen, durch verschiedene Kopfwendungen und mannigfache Bewegungen wieder individualisiert. Allen aber ist eine gesteigerte Stimmung, der Ausdruck starker Empfindung, gemeinsam, wie sie auch in seinen kolossalen Einzelgestalten (Markus der Pittigalerie) wiederkehrt. Um diese Wirkung zu erzielen, bedurfte es besonderer technischer Mittel. Der Farbenauftrag ist

weicher geworden und greift tiefer. Die Übergänge von den warmen, gelblichen Lichtern zu den grünlich-grauen, kühleren Schatten sind durch Halbtöne feiner und sorgsamer vermittelt, die scharfen Umrisse beginnen zu schwinden, die Gestalten runden sich ab, und über die unteren Farbenschichten werden noch durchscheinende Farben (Lasuren) gesetzt. So gibt das Kolorit nicht allein das äußere Leben wieder, sondern es lockt auch gleichsam das innere, die tieferen Regungen der Personen, an die Oberfläche. Damit hängt auch der Umschwung zusammen, welcher gleichzeitig in der Zeichenweise beobachtet wird. Die Handzeichnungen des 15. Jahrhunderts (aus früherer Zeit haben sich solche nur in geringer Zahl erhalten) dienen wesentlich



Fig. 214. Die Heimsuchung. Von Albertinelli. Florenz, Uffizien.

nur, um die Kompositionen in den allgemeinen Grundzügen festzustellen oder die Haltung und Bewegung der Einzelgestalten zu bestimmen. Mit dem Metallstifte oder mit der Feder werden die Umrisse bald zart und fein, bald kräftig und derb gezogen, malerische Wirkungen zunächst nicht angestrebt. Jetzt dagegen zeigt sich in den Zügen ein bestimmter Charakter, eine besondere Stimmung ausgeprägt, ein subjektives Element, in welchem man die persönlichen Absichten des Künstlers erkennt, herausgearbeitet. Wir haben es nicht mehr ausschließlich mit Formstudien, sondern auch mit Studien des seelischen Ausdruckes zu tun, welcher besser durch die Farbe als durch die bloße Linie wiedergegeben werden kann. Die Handzeichnungen werden außer mit dem Metallstifte und der Feder nun auch mit der Kohle, der Kreide, dem Rötel entworfen, gewischt getuscht, so daß sie ein malerisches Aussehen gewinnen (Fig. 213). Un-



Madonna del Sacco.

Wandgemälde von Andrea del Sarto. Florenz, Kreuzgang der Annunziata.

DREIFARBENDRUCK VON FR. RICHTER, LEIPZIG



verkennbar hängt die neue Zeichenweise mit der Wendung, welche die Malerei nahm, enge zusammen. Hat sie auch nicht Fra Bartolommeo geschaffen (in der Schule Verrocchios wurde sie wahrscheinlich vorbereitet, durch Leonardo in Florenz eingeführt), so gehört er doch zu den ersten, die sie erfolgreich anwandten. Die Handzeichnungen steigen von nun an gar mächtig an Wert und Bedeutung. Wir lernen aus den Skizzen das allmähliche Werden und Wachsen der Werke kennen; die Naturstudien und Modellakte sind Zeugnisse des wunderbaren Fleißes, welcher alle großen Renaissancekünstler auszeichnet. Wir gewinnen aber außerdem durch die zahlreichen selbständigen Entwürfe und Kompositionen einen Einblick in die persönliche Natur



Fig. 215. Gruppe aus der Geburt der Maria. Von Andrea del Sarto. Florenz, S. Annunziata.

der Künstler. Belehren uns die aus den Archiven geschöpften Urkunden, die Berichte der Zeitgenossen und Geschichtschreiber über ihr äußeres Leben, so geben uns die Handzeichnungen den besten Aufschluß über ihr inneres Wesen, ihre künstlerische Eigentümlichkeit. In ihnen enthüllt sich die Künstlerseele am offensten.

Ein stattlicher Malerkreis bewegte sich um Fra Bartolommeo. Am nächsten stand ihm Mariotto Albertinelli (1474—1515). Beide hatten in ihrer Jugend die gleiche Schule durchgemacht, später mehrere Jahre in derselben Werkstätte gemeinschaftlich gearbeitet. Den Anteil Albertinellis an solchen gemeinsamen Werken abzugrenzen, hält schwer, und seine künstlerische Eigenart zu bestimmen ist kaum möglich, da er sich auch in den selbständigen

Bildern eng an die Weise seines Freundes anschloß. Einmal (1503) gelang ihm ein großer Wurf. Die Heimsuchung in den Uffizien (Fig. 214) gehört, sowohl was die einfache Geschlossenheit der Komposition, wie die Innigkeit des Ausdruckes und die Charakteristik der zurückhaltenden Maria und der älteren, traulich grüßenden Elisabeth betrifft, zu den schönsten Gemälden Italiens. Erwähnung verdienen außerdem: Giuliano Bugiardini (1475—1554), Francia Bigio (1482—1525), als Porträtmaler ausgezeichnet, und Ridolfo Ghirlandajo (1483—1561), ein Sohn und Schüler Domenicos, mit dem jungen Raffael befreundet, dessen Darstellungen aus dem Leben des h. Zenobius in den Uffizien durch die kräftige Färbung und ihre lebendige und doch maßvolle Auffassung hervorragen. Eine selbständige Künstlernatur spricht aus keinem dieser Maler. Wie so manche andere gleichzeitige Künstler konnten sie sich den Einwirkungen der großen Meister auf die Dauer nicht entziehen, gerieten dadurch in ein bedenkliches Schwanken und fanden sich nur zu häufig in ihrer Tätigkeit beschränkt.

Den letzten, in manchen Beziehungen bedeutendsten florentinischen Lokalmeister begrüßen wir in Andrea d'Agnolo, nach dem Schneidergewerbe des Vaters gewöhnlich Andrea del Sarto (1486—1531) genannt. Er steht in seiner Auffassung der künstlerischen Dinge wesentlich noch auf dem alten Boden, sucht von diesem aus einzelne Errungenschaften des neuen Stiles sich anzueignen. Er hält auch auf eine durch leichte Gegensätze gemilderte geschlossene Komposition, er umgibt die Gestalten mit breiten Formen, dem modischen Schnitt der Gewänder zieht er bei den Männern eine mehr ideale Tracht vor. Auf eine tiefere Beseelung der dargestellten Personen, auf eine dramatische Kraft der Handlung ist aber seine Absicht selten gerichtet. Er bleibt der fesselnde Erzähler, welcher sich an der Wiedergabe eines vielseitigen Daseins, an der Schilderung lebensfroher, gesunder Menschen vergnügt, die äußere Erscheinungswelt in ihrem Glanze und ihrer Schönheit in seinen Bildern abspiegelt. Innere Bewegtheit geht seinen Gestalten meistens ab. Auch darin zeigt er sich als konservativen Charakter, daß er der Freskomalerei seine besten Kräfte widmet, während die unruhigen Geister sich den neuen Aufgaben der Tafelmalerei mit größerem Eifer zuwenden. Er setzt das Werk Domenico Ghirlandajos fort, überstrahlt ihn aber durch seine leuchtende, harmonische Färbung. Als Kolorist betrachtet, hat Andrea del Sarto unter den Freskomalern seiner Zeit keinen Nebenbuhler. Daher machen auch seine Wandgemälde zuerst den mächtigsten Eindruck, der aber auf die Dauer, wenn man auf das geringe Feuer der Empfindung aufmerksam wird, nachläßt. Die Hauptstätten seiner Wirksamkeit waren das Kloster der Annunziata und der Hof der Bruderschaft dello Scalzo. Ihre Ausschmückung beschäftigte ihn viele Jahre lang. In der Vorhalle der Annunziata malte er Legenden aus dem Leben des Filippo Benizzi und Szenen aus dem Leben Mariä. Das mit Recht berühmteste Fresko schildert die Geburt Mariä. Das Ereignis geht in einem prächtigen Renaissancegemache vor sich. Frauen von stattlicher Schönheit begrüßen die Wöchnerin (Fig. 215), wohlgestaltete Dienerinnen beschäftigen sich am Kamin mit dem neugeborenen Kinde. Der Kreuzgang des Klosters birgt ein noch berühmteres, freilich von der Zeit arg mitgenommenes Wandgemälde, die durch die kräftigschönen Formen, den weichen Fluß der Linien und das satte, dabei durchsichtige Kolorit ausgezeichnete heilige Familie, nach dem Sack, an den sich der h. Joseph lehnt, Madonna del Sacco genannt (s. die Farbentafel). Nur in einfarbigem Helldunkel sind die das Leben des Täufers darstellenden Fresken im Scalzo gehalten. Sie entbehren dadurch einen großen Reiz, zeigen aber die Steigerung des Formensinnes in den reiferen Jahren des Künstlers.

Solche breiten Formen treten uns auch in seinen Tafelbildern entgegen, welche stets durch den hellen Farbenglanz und die feine Stimmung das Auge erfreuen, häufig aber die lebendige

Empfindung vermissen lassen. Vergleicht man zum Beispiel seine Grablegung in der Pittigalerie (Fig. 216) mit Fra Bartolommeos Pietà, so erkennt man sofort den größeren geistigen Gehalt des letztgenannten Werkes. Ebenso ist die Caritas im Louvre nach allen Regeln der Kunst komponiert; der an sich schöne Frauenkopf büßt aber seine Wirkung ein, wenn man ihn in zahlreichen anderen Bildern wiederfindet. Andrea verewigte mit Vorliebe die Züge seiner



Fig. 216. Beweinung Christi. Von Andrea del Sarto.
Florenz, Pal. Pitti.

üppig schönen, aber geistig nicht sehr hoch stehenden Frau in seinen Darstellungen, so auch in der durch anmutige Engel ausgezeichneten Verkündigung Mariä im Pal. Pitti (Fig. 217). Schon diese Genügsamkeit, die mit wenigen Typen auskommt, deutet darauf hin, daß die Blüte der florentinischen Schule zu welken beginnt.

Noch mehr spricht aus Andreas äußerem Lebenslaufe der allmähliche Niedergang des florentinischen Künstlertums. Ihn lockte der leichte Gewinn in der Fremde, die Heimat war ihm nicht mehr weit genug für die Entfaltung seiner Kräfte. Er versuchte, allerdings nur für kurze Zeit, sein Glück am Hofe König Franz' I. von Frankreich. Ihm und zahlreichen

Genossen genügte auch der herkömmliche bürgerliche Verkehr nicht mehr. Zu besonderen Vereinen traten sie zusammen; sie spielten hier mit ihren künstlerischen Kräften und strebten ein Virtuosentum im Lebensgenusse an, dem nur zu bald das Virtuosentum in der Kunst folgen sollte.

Ähnlich wie in Florenz nahm auch in Siena am Anfange des 16. Jahrhunderts die Malerei einen mächtigen Aufschwung. Er überrascht um so mehr, als in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Malerei hier gegen die Nachbarstädte entschieden zurückgeblieben war.



Fig. 217. Die Verkündigung. Von Andrea del Sarto.
Florenz, Pal. Pitti.

Schwerlich hätten ihn auch die heimischen Kräfte allein bewirkt, da der von inneren Unruhen fortwährend unterwühlte Volksboden noch weniger als in Florenz dafür zureichende Nahrung bot. Ansätze zu einer freieren Anordnung der Gruppen, zu tieferer Beseelung der menschlichen Gestalt und zu reicherer Ausstattung der Hintergründe finden sich zwar bei einigen unter umbrischen Einflüssen aufgewachsenen Künstlern, wie Francesco (Cecco) di Giorgio (1439—1502), die Auffassung hält sich aber noch streng in den Grenzen des kirchlichen Andachtsbildes (Fig. 218). Die neue Blüte wurde durch einen aus der Ferne zugezogenen Meister hervorgerufen, der dann durch sein Beispiel auf die sieneser Maler anregend wirkte. Ein Lombarde, Giovanni Antonio Bazzi (1477—1549), bekannter unter dem Spottnamen

Sodoma, welcher in seiner Jugend Leonardos Werke in Mailand kennen gelernt hatte und um das Jahr 1501 nach Siena übersiedelte, brachte frisches Leben mit. Sodoma war ein wunderlicher Geselle, voll Grillen und Launen, die die Klatschsucht noch vergrößerte, unstät in seinem Leben, unruhig und reizbar in seinem Wesen. Er hatte aber einen angeborenen Schönheitssinn, der ihn zur Wiedergabe anmutiger Frauen, schalkhafter Kinder, nackter Leiber besonders geschickt machte. Zweimal versuchte er sein Glück in Rom. Das erstemal, 1507, kam er, angelockt durch die künstlerischen Pläne des Papstes Julius II., nachdem er vorher in



Fig. 218. Anbetung des Kindes. Von Francesco di Giorgio.
Siena, Akademie.

dem Kloster Montoliveto eine stattliche Reihe von Fresken mit Szenen aus dem Leben des h. Benedikt vollendet hatte (Fig. 219). Doch blieb er nur kurze Zeit in Rom.

Fruchtbar und folgenreich war der zweite, längere Aufenthalt (seit 1511 oder 1512), der uns den Künstler in Diensten des großen Kaufherrn Agostino Chigi zeigt. Dieser reiche Sienese hatte eine natürliche Vorliebe für die Künstler seiner Vaterstadt und zog mehrere von ihnen nach Rom. Aber bei der Auswahl ging er mit seinen persönlichen Neigungen zu Rate. Agostino spielte im öffentlichen Leben Roms, trotz seines Ansehens bei den Päpsten, keine so hervorragende Rolle; dafür galt er als das Muster eines kunstfreundlichen Lebemannes. Auch aus den Kunstwerken, mit welchen er sich umgab, sollte Lebenslust sprühen, der Schmuck der Räume, in welchen er sich bewegte, zum Genusse des Daseins auffordern. Er begünstigte

daher besonders solche Maler, deren Phantasie sich in der Schilderung fröhlich anmutiger Szenen wohl fühlte. Zu diesen gehörte Sodoma. In Chigis römischem Landhause, der später sogenannten Farnesina, schmückte er das Schlafzimmer im Oberstock mit Fresken, welche mit Recht zu den köstlichsten Kunstschätzen Roms gezählt werden. Die Hauptbilder stellen Alexander den Großen dar, wie er die Huldigungen der Familie des Darius empfängt, und seine Vermählung mit Roxane (Fig. 220). Lucians Beschreibung eines Gemäldes des Ätion diente



Fig. 219. Gruppe der Versucherinnen aus dem Fresko Sodomas in Montoliveto.

Sodoma als Ausgangspunkt seiner Schilderung. Am Rande des Bettes sitzt Roxane mit lieblichen Zügen. Die Dienerinnen ziehen sich zurück, Amoretten sind noch mit der letzten Zurüstung beschäftigt. Alexander naht sich dem Lager und reicht Roxane eine Zackenkrone dar, zum Zeichen, daß er sie zur Königin erhebt. Am Eingange des Gemaches stehen Hymenaeus und Hephaestion, der himmlische und der irdische Brautführer, dieser mit der Fackel in der Hand, beide in Bewunderung der Schönheit der Braut versunken. Neckische Amoretten tummeln sich in den Lüften und treiben auf dem Boden mit Alexanders Rüstung ihr Spiel.

Ein Meister in der Wiedergabe der Einzelerscheinung, insbesondere wenn es schöne junge Männer, anmutige Frauen und holde Kinder darzustellen gilt, steht Sodoma schwankend und

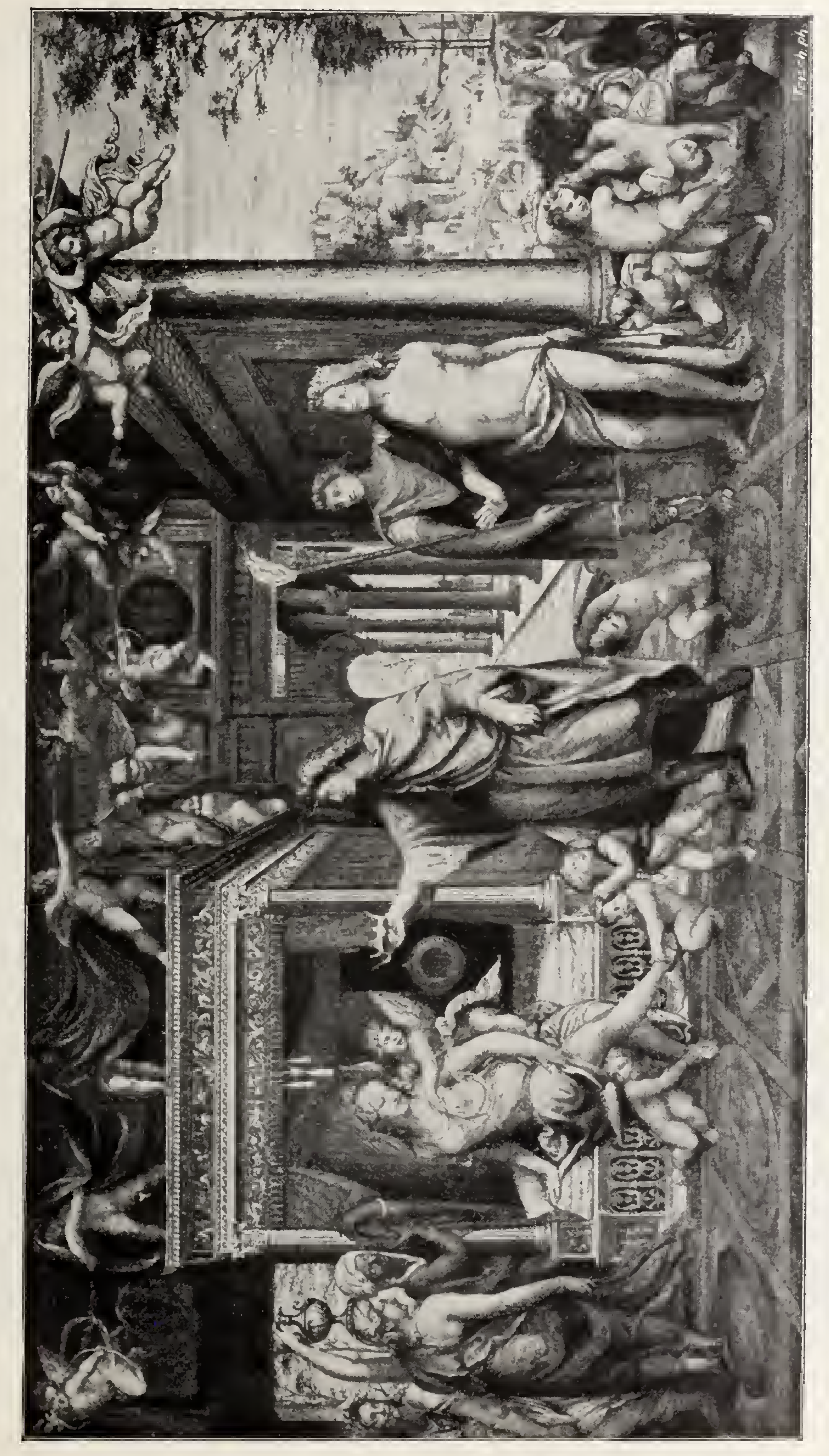


Fig. 220. Alexander und Roxane, Wandgemälde von Sodoma. Rom, Farnesina. Nach dem Stich von Jakoby.

unsicher da, sobald es sich um größere Kompositionen handelt. Eine geschlossene Einheit zeigt weder die Hochzeit Alexanders in der Farnesina, noch eins der zahlreichen Fresken, welche er

in späteren Jahren in Siena ausführte. In S. Domenico schmückte er die Kapelle der h. Katharina mit Szenen aus ihrem Leben, unter welchen der Verzückung der Heiligen der



Fig. 221. Sebastian, von Sodoma. Florenz, Uffizien.

Preis zukommt, sowohl wegen der ausdrucksvollen Schönheit der drei Frauen als wegen der vornehm reichen Dekoration; das Oratorium S. Bernardino bedachte er mit Einzelfiguren von Heiligen und mit Bildern aus dem Leben Mariä, das Rathaus mit drei Heiligen, welchen

die Begleitung der Amoretten ein recht weltliches, aber das Auge entzückendes Ansehen verleiht. Gegen seine Fresken treten die Tafelbilder zurück. Sie zeigen wenigstens keine Vorzüge, welche man nicht schon an seinen Wandgemälden findet. Besonders glücklich in der Anordnung, und ausgezeichnet durch die Schönheit der Figuren ist der Zug der heil. drei Könige in S. Agostino zu Siena. In der Regel sind es Einzelgestalten, meist in reicher landschaftlicher Szenerie, wie der h. Sebastian in den Uffizien (Fig. 221), und die Madonna mit dem Lamme in der Brera, die uns auf den Tafelbildern entgegentreten.

Außer Sodoma besaß Siena am Anfange des 16. Jahrhunderts noch mehrere tüchtige Maler, welche sich zum Teil seinem Einflusse unterwarfen; so namentlich Girolamo del Pacchia (1477 bis nach 1535), dessen Marienleben im Oratorium S. Bernardino, ohne in der Erfindung originell zu sein, äußerlich doch den Vergleich mit den besten florentinischen Fresken wohl aushält. Auch der Architekt Baldassare Peruzzi (S. 154) versuchte sich in seiner Vaterstadt (Kirche Fontegiusta) und in Rom (Farnesina, Konservatorenpalast und S. Maria della Pace) in der Malerei. Ihn hemmte in der freien Entfaltung seiner Kraft die vorwiegend architektonische Schulung seiner Phantasie. Ausgezeichnet in perspektivischen Schilderungen und in dekorativer Malerei, zeigt er doch in den figürlichen Darstellungen leicht eine gewisse Kälte. Verhängnisvoll war für ihn, wie für einen anderen Sienesen, den Domenico Beccafumi (1486—1551), welchem die Zeichnungen zu zwei größeren Kompositionen für den teils niellierten, teils mosaikartig zusammengesetzten Marmorfußboden des Domes (Opfer Abrahams und Leben Moses) einen berühmten Namen machten, die Nachbarschaft der großen Meister. Sie mußten diese nachahmen und konnten sie nicht erreichen, verloren dabei ihr Eigentum und gewannen dagegen keine großen Schätze.

Mit Andrea del Sarto drohten dem Raffael seine Feinde: „das Bürschchen in Florenz würde ihn weidlich schwitzen machen, wenn es vor größere Aufgaben gestellt würde“. Sodoma gilt als ein glücklicher Nebenbuhler Raffaels. Ganz nahe kommt dem großen Urbinaten in einzelnen Schöpfungen doch nur Fra Bartolommeo. Gewiß darf das Kunstvermögen aller dieser Männer nicht gering angeschlagen werden. Doch muß man bezweifeln, daß bloß äußere Umstände sie am Erklimmen des höchsten Gipfels hinderten. Ihnen allen fehlt doch, was allein groß macht, die Wucht des selbständigen Eingreifens in die künstlerische Bewegung mit den Kräften der eigenen unbezwinglichen Natur.

---

3. Leonardo, Michelangelo und Raffael.

Es kommt nicht bloß in der Geschichte der Staaten vor, daß wir auf mächtige Persönlichkeiten stoßen, welche mit einemmal das Schicksal der Völker wenden, so daß mit ihrem Auftreten eine neue Zeit beginnt und, während sie leben, sie allein den ganzen Raum ausfüllen, während neben ihnen alles unbedeutend und untergeordnet erscheint. Auch die Kunstgeschichte verehrt Heroen, die durch ihre gewaltige, allumfassende Persönlichkeit den Gang der Kunst auf lange hin bestimmen, die alten Bahnen vollenden, neue eröffnen. Als solche Helden treten uns in der Renaissanceperiode Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti und Raffael Santi entgegen. Sie fanden den Boden für ihre Wirksamkeit wohl vorbereitet. Es gibt wenige Züge in ihren Werken, welche nicht ältere Künstler wenigstens angedeutet hätten, schwerlich eine

von ihnen eingeschlagene Richtung, für welche nicht Vorläufer nachgewiesen werden könnten. Sie wurzeln in Wahrheit in ihrer Zeit und wachsen organisch aus der früheren Kunst heraus. Ohne diesen Zusammenhang hätten sie ja nimmermehr den großen Einfluß gewinnen und die gewaltige Herrschaft über die Zeitgenossen erringen können. Immerhin empfängt man im Angesichte ihrer Werke den Eindruck unbeschränkter schöpferischer Kräfte. Muß auch der Historiker etwas von diesem Glauben nehmen, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß sie nicht bloß zusammenfügten, was bisher getrennt war, sondern der gegebenen und überlieferten Kunst, indem sie diese mit ihrer Phantasie befruchteten, und dabei ihre Persönlichkeit einsetzten, eine neue, überraschende Gestalt verliehen.

a. Leonardo da Vinci.

Leonardo da Vinci, der natürliche Sohn des Ser Piero da Vinci, wurde auf einer Villa bei Vinci oberhalb Empoli 1452 geboren. Ein äußeres Zeugnis für die Erzählung, daß er in Verrocchios Werkstätte gearbeitet hat, liefert sein Anteil an des letzteren Gemälde der Taufe Christi (S. 114 und 116). Von seinen bei Vasari genannten Jugendarbeiten (Schild mit einem phantastischen Ungeheuer, Medusakopf, große Zeichnungen Neptuns und des ersten Elternpaares) haben sich die sicheren Spuren verloren. Die braun untertuschte Anbetung der h. drei Könige in der Uffiziengalerie in Florenz (Fig. 222) hängt aller Wahrscheinlichkeit nach mit einem Auftrag des Klosters S. Donato degli Scopetani von 1481 zusammen, den Leonardo, wie so manchen anderen, nicht ausgeführt hat; Filippino Lippi trat 1496 mit seiner nun ebenfalls in den Uffizien hängenden Anbetung der Könige für ihn ein. Zwischen diese zwei Jahre fällt also die braune Untermalung. Der Künstler hat schon mit den florentinischen Traditionen gebrochen und alle Eigenschaften erworben, die seine späteren Werke auszeichnen. Die wohl abgewogene Komposition, die klare Anordnung der Gruppen inmitten des reichen Getümmels, der über das gewöhnliche Maß gesteigerte Ausdruck der Köpfe, die Freude an kühn bewegten Reitergestalten: alle diese der reifsten Entwickelung Leonardos eigentümlichen Züge kommen schon in dieser Anbetung der Könige vor.

Daß wir von ihm als Künstler bis über sein dreißigstes Jahr hinaus so wenig wissen, ist nicht zu verwundern. Leonardo war kein Fachmensch, dessen Tätigkeit in einem einzelnen festbegrenzten Kreise wurzelte: er entsprach vielmehr dem Ideale, welches sich die Renaissance von einer vollendeten Persönlichkeit gebildet hatte. Wenige Sterbliche dürfen sich einer solchen Vielseitigkeit der Anlagen, einer solchen Fülle von Kräften und Fähigkeiten rühmen wie er. Seiner universellen Natur genügte kein abgeschlossener Wirkungskreis. Alle Wissenschaften, alle Künste und Fertigkeiten übten eine gleich große Anziehungskraft auf ihn aus, alle suchte er zu erwerben, nahezu alle beherrschte er meisterhaft. Hatte er aber an ihnen die eigene Kraft und Natur erprobt, so verringerte sich sein Interesse an dem Einzelwerke. So erklären wir uns seine Freude am Experimentieren und den geringen Wert, den er auf die äußere Vollendung seiner Bilder legte. Auf manche Zeitgenossen übte er den Eindruck eines Mannes, der in den Tag hineinlebt, unbestimmt in seiner Tätigkeit, wechselnd in seinen Neigungen; sie tadelten seine Trägheit und schalten ihn wortbrüchig. Uns dünkt dieses Urteil unbegreiflich, wenn wir an die Massen der erhaltenen Handschriften denken (ein kleiner Teil davon, welcher sich auf die Kunst bezieht, wurde von Freunden zu einem Buche, dem sogenannten „Trattato della Pittura“, zusammengestellt) und überall die Zeugnisse seines wunderbaren Fleißes, seines unermüdlichen Forschertriebes erblicken. Wenige Menschen arbeiteten so viel wie Leonardo und zogen dabei die äußeren Folgen des Schaffens so langsam. Ihm bot das geistige Arbeiten

den höchsten Genuß. Seine Persönlichkeit gewann dadurch, aber die Zahl der abgeschlossenen, fertigen Werke wuchs nur spärlich.

Einen Mann von dieser Universalität des Wissens und Könnens, welcher dabei auch mit körperlichen Vorzügen verschwenderisch ausgestattet war, zu gewinnen, mußte notwendig einem Fürstenhofe der Renaissancezeit begehrenswert erscheinen. Auf eine satte, glänzende Bildung baute man hier den Lebensgenuß, bedeutende Männer zog man gern heran, um die öffentliche



Fig. 222. Die Anbetung der Könige (braune Untermalung). Von Leonardo da Vinci. Florenz, Uffizien.

Meinung leiten zu können; der Dienste gedankenreicher, erfinderischer Künstler bedurfte man nicht bloß für die höfischen Prunkfeste, sondern auch für die großen Unternehmungen, die bestimmt waren, in Friedenszeiten die Untertanen mit der tyrannischen Herrschaft der Dynasten zu versöhnen, in Kriegszeiten deren Macht zu schützen. Wir begreifen, daß an einem der großen italienischen Fürstenhöfe für Leonardo ein passenderer Platz war als in dem von eifersüchtigen Parteien erfüllten Florenz. In einem der Jahre zwischen 1481 und 1487 folgte Leonardo einem Ruf nach Mailand und trat in den Dienst Lodovico Sforzas. Seine musikalische Kunstfertigkeit soll ihm zunächst den Ruf verschafft haben. Gar bald aber

erweiterte sich sein Wirkungskreis. Er nahm teil an der Anordnung der Hoffeste, er machte Pläne für die Bewässerung der Landschaft, die Befestigung der Schlösser. Er gewann Zeit für seine wissenschaftliche, alle Zweige der Natur umfassende Tätigkeit und sammelte in seiner Akademie jüngere Künstler um sich, sie durch Beispiel und Lehre anweisend.

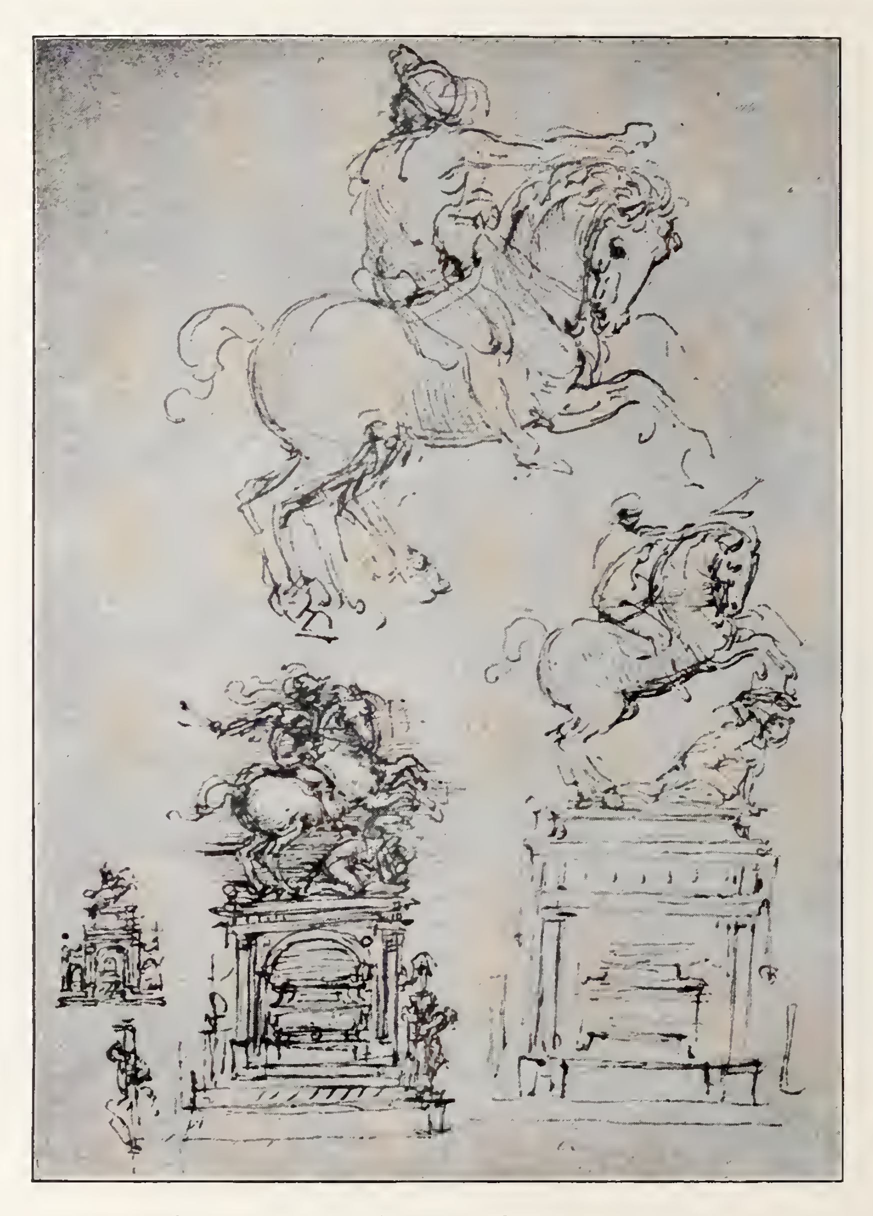


Fig. 223. Handzeichnung von Leonardo. Windsor.

Auch als Künstler beherrschte er weite Gebiete. Wir finden ihn mit mannigfachen Bauplänen, mit Kirchenentwürfen, vor allem aber viele Jahre lang mit der Arbeit an dem riesigen Reiterstandbilde Francesco Sforzas rastlos beschäftigt. Das Tonmodell vollendete er, und schon in dieser Form erregte es die allgemeinste Bewunderung. Zum Gusse kam es nicht. Da auch das Modell, nach dem Sturze der Sforzas vernachlässigt, in Staub zerfiel, so blieb von diesem Werke nichts übrig als einige flüchtige Studien, vor allem in der an Leonardozeichnungen so reichen Windsorsammlung (Fig. 223). Mit den malerischen Schöpfungen Leonardos ging

das Schicksal kaum glimpflicher um. Die Bildnisse, die er für den Herzog malte, lassen sich nicht mehr mit Sicherheit nachweisen. Das Frauenporträt im Louvre, das nach älteren



Fig. 224. Die Madonna in der Felsgrotte. Von Leonardo.
London, Nationalgalerie.

Kupferstichen willkürlich la belle Féronnière oder Ferronnière benannt wird, stellt eine mailändische Dame dar, die wahrscheinlich nicht einmal Leonardo, sondern vielleicht Boltraffio gemalt hat. Die „Madonna unter der Felsgrotte“ geht dagegen gewiß, wie schon das stark

bewegte Fingerspiel zeigt, auf Leonardo zurück; was den Anspruch auf eigenhändige Ausführung betrifft, so steht dem Exemplar des Louvre jedenfalls dasjenige der Nationalgalerie in London voran (Fig. 224). So ist uns in Mailand nur ein Denkmal seiner Maltätigkeit, und dieses leider in arg verstümmelter Gestalt, in dem Abendmahle geblieben (Fig. 225). Leonardo malte es an die Wand des Refektoriums im Kloster S. Maria delle Grazie. Der Versuch, durch Anwendung von Ölfarben an Stelle der sonst gebräuchlichen Wasserfarben dem Freskobilde einen tieferen Ton zu geben, strafte sich durch raschen Verderb des Werkes, welchen die Roheit späterer Geschlechter noch beschleunigte. Immerhin reicht, was sich von dem Originale erhalten hat, in Verbindung mit alten guten Kopien, hin, die Bedeutung des Werkes vollkommen erkennen zu lassen. Mit gutem Grunde ist es, wie kein zweites Gemälde, durch Nachbildungen über die ganze Welt verbreitet worden. Mag man die formale Komposition, die Anordnung der Gruppen, das Linienspiel oder den Ausdruck und das dramatische Leben in das Auge fassen, immer bleibt das Abendmahl als unübertreffliches Muster bestehen. Je zwei Gruppen zu drei Aposteln sitzen rechts und links von Christus. Jede Gruppe schließt sich zu einer Einheit zusammen, greift aber gleichzeitig in die nächste Gruppe durch Handbewegungen und Blicke einzelner Apostel über. Alle beziehen sich auf Christus, der sich als der äußere und innere Mittelpunkt der Handlung offenbart, von welchem alle Bewegung ausgeht, zu welchem sie wieder zurückkehrt. Die Tiefe des Ausdrucks in den einzelnen Köpfen, die Wahrheit und Mannigfaltigkeit der Charaktere, das Mitspiel der Hände bei der blitzartigen Erregung, die das unus vestrum hervorruft, sind von jeher laut bewundert und als unnachahmlich bezeichnet worden. Höchstens könnte man aussetzen, daß die feine Berechnung jedes Zuges, der künstlerische Verstand vielleicht die unmittelbare, naive Empfindung zu stark zurückgedrängt hat.

Bis zum Schlusse des 15. Jahrhunderts währte Leonardos Aufenthalt in Mailand. Nach dem Sturze Sforzas wandte er sich wieder der Heimat zu. Eine kurze Zeit, 1502, stand er als Kriegsingenieur in den Diensten Cesare Borgias, einige Male besuchte er Mailand, immerhin blieb Florenz für mehrere Jahre eine Hauptstätte seiner künstlerischen Tätigkeit. Sie erreichte ihren Höhepunkt, als ihm 1503, gemeinsam mit Michelangelo, der Auftrag wurde, den großen Saal im Palazzo Vecchio mit Wandgemälden zu schmücken. Leonardos Aufgabe war die Schilderung der Schlacht bei Anghiari, in welcher 1440 die Florentiner über das mailänder Heer einen bescheidenen Sieg errangen. Er begann den Karton und hatte 1506 die Hauptgruppe, den Kampf um die Fahne, auf die Wand übertragen. Dann brach er die Arbeit ab, um nie zu ihr zurückzukehren, wahrscheinlich weil sie ihm durch mißlungene Farbenexperimente verleidet war. Sein Karton ging zu Grunde, und nur aus einer angeblich von Rubens gemachten Zeichnung (im Louvre, Fig. 226) und dem Edelinckschen Stiche nach dieser Zeichnung lernen wir die Hauptgruppe kennen. Die Kampfeswut, die maßlose Leidenschaft, welche sich auch den Schlachtrossen mitteilt, hat Leonardo in dem kaum entwirrbaren Knäuel von Figuren lebendig wiedergegeben.

Zur Vollendung kleiner Tafelbilder fand Leonardo in Florenz noch weniger Zeit und Lust. Er überließ diese häufig seinen Schülern. Nur das Bildnis der Mona Lisa, der Gattin des Francesco del Giocondo, im Louvre ist ein Werk seiner eigenen Hand (um 1506, Fig. 227). Leider schlecht erhalten, bietet uns doch die Gioconda neben der etwas älteren Kohlenzeichnung der Markgräfin Isabella d'Este, gleichfalls im Louvre, allein die Möglichkeit, Leonardos Bedeutung als Porträtmaler zu ahnen. In der feinen Rundung des Kopfes, in dem schmelzenden Blicke, in dem Heranziehen der Hände zur Charakteristik der Persönlichkeit wurde er den Zeitgenossen das höchste Muster. Das Gemälde der Madonna mit der h. Anna im Louvre ist eine Schülerarbeit nach seiner Erfindung. Einen größeren Eindruck hätte eine verwandte



Fig. 225. Das Abendmahl, Wandgemälde von Leonardo da Vinci. Mailand, Refektorium von S. Maria delle Grazie.
(Nach dem Stich von Raffael Morghen.)

Gruppe, wo die Madonna und die h. Anna dicht nebeneinander sitzen, das auf dem Schoße der Madonna halbaufgerichtete Kind sich dem kleinen, ein Lamm an sich drückenden Johannes zuneigt, hervorgerufen, wenn Leonardo das Bild in Farben ausgeführt hätte. Es blieb aber bei dem in der Akademie zu London bewahrten Karton (Fig. 228). Mehrere Gemälde



Fig. 226. Der Kampf um die Fahne. Zeichnung von Rubens (?) nach dem Karton Leonardos (Teilstück). Louvre.

werden noch auf Leonardo zurückgeführt, so die „Madonna mit dem Basrelief“ in Gattonpark in England; andere, wie der junge Johannes der Täufer im Louvre und eine Leda, in mehreren Exemplaren vorhanden, sind bloß Schulbilder. Zum Schluß muß aber noch die kaum gefärbte Helldunkeluntermalung eines Hieronymus mit dem Löwen aus seiner letzten Zeit

in der Pinakothek des Vatikans erwähnt werden um ihrer künstlerisch überlegten Komposition und ihrer durchgeistigten Lebendigkeit willen.

Einigen Ersatz für die schlecht erhaltenen Ölbilder liefern Leonardos Handzeichnungen. Sie haben sich in großer Zahl erhalten und offenbaren uns in gleicher Weise wie seine Schriften die Allseitigkeit seines Geistes, die Unbegrenztheit seiner Interessen. Sie lassen sich von den Schriften kaum trennen, ergänzen diese, fassen häufig die Worte in anschauliche Bilder, oder



Fig. 227. Mona Lisa. Ölgemälde von Leonardo. Paris, Louvre.

sind Ausgangspunkte für seine Betrachtungen. Der Künstler-Forscher, in dessen Natur gelehrtes Wissen und künstlerisches Können harmonisch verbunden sind, tritt uns in ihnen entgegen. Die Blätter, welche unter den rein malerischen Gesichtspunkt fallen, scheiden sich in vorbereitende Skizzen und Studien und in freie, selbständige Entwürfe. Die letzteren zeigen bald, wie die sogenannten Karikaturen, den unermüdlichen Eifer des Meisters im Aufspüren eigentümlicher Naturbildungen und mannigfaltiger Charaktere, bald lehren sie uns die idealen Formen, in deren Schöpfung Leonardo seines gleichen suchte, kennen. So seltsam es klingen mag, so sind doch beide Arten von Schilderungen der gleichen Quelle entsprungen. Denn in beiden Fällen

suchte Leonardo mit der Natur zu wetteifern und ihr die Geheimnisse ihrer Erfindung abzulauschen. Das Blatt im Louvre (Fig. 229), welches Typen der größten Häßlichkeit und Schönheit einander gegenüberstellt, liefert dafür den besten Beweis.



Fig. 228. Madonna mit der h. Anna. Karton von Leonardo. London, Akademie.

Nachdem Leonardo bereits lange Zeit in den Diensten der französischen Könige, der Beherrscher Mailands, gestanden hatte, folgte er dem Könige Franz I. 1516 nach Frankreich. Im

Jahre 1519 starb er im Kastell Cloux bei Amboise, von seinem Lieblingsschüler Melzi gepflegt, der auch der Erbe seines literarischen Nachlasses wurde.

Aus den akademischen Kreisen, welche Leonardo um sich gesammelt hatte, ging die lombardische **Malerschule** hervor. Doch hatten mehrere und gerade ihre besten Vertreter schon



Fig. 229. Handzeichnung von Leonardo. Paris, Louvre.

eine gewisse künstlerische Reife erreicht, ehe sie dem großen Meister untertan wurden. Zu diesen gehört der einer alten Künstlerfamilie entstammende Andrea (del Gobbo) Solario (um 1465 bis nach 1515), am tüchtigsten in der Wiedergabe von Einzelgestalten, die bald durch ihren milden, weichen Ausdruck rühren, so namentlich seine Eccehomo-Bilder, bald durch die scharfe Zeichnung überraschen (Porträts); ferner Giov. Antonio Boltraffio (1471—1516), welcher besonders in seinen Madonnenbildern den Einfluß Leonardos kundgibt. Eine unter den verschiedensten Einflüssen der Florentiner wie der Venezianer schwankende Erscheinung ist Gaudenzio Ferrari (um 1471 bis 1546). Wie allen Lombarden gelingt ihm die malerische Durchbildung der einzelnen Figuren besser als eine geschlossene Gruppierung und eine harmonische Anordnung, und ebenso wie seine lombardischen Genossen entfaltet er den größten

Eifer als Freskomaler. Es gilt nicht bloß von Gaudenzio, daß man seine künstlerische Bedeutung weniger in den Tafelbildern als in den ausgedehnten kirchlichen Wandgemälden (Varallo. Saronno) erfaßt (Fig. 230). Dasselbe trifft für die ganze Schule zu. Bis in die tiefen Alpentäler hinein haben die Lombarden ihre Tätigkeit als Freskomaler ausgedehnt und eine



Fig. 230. Die Verkündigung, Fresko von Gaudenzio Ferrari.
Varallo, S. Maria delle Grazie.

Reihe von Werken geschaffen, welche für sich betrachtet den Werken der monumentalen Malerei in Toskana durchaus ebenbürtig gegenüberstehen, ja in Beziehung auf Farbenfreudigkeit, den alten Vorzug der Oberitaliener, sie übertreffen.

Auch Bernardino Luini (geb. gegen 1480 bis nach 1533), der hervorragendste Vertreter der Schule, muß in erster Linie als Freskomaler gewürdigt werden. Viele von seinen Wandbildern sind aus den alten Räumen herausgesägt und in die mailändischen Museen übertragen worden. So bewahrt die Brera das auch durch die ernste Ruhe der Komposition er-

greifende Bild: die Übertragung des Leichnams der h. Katharina durch Engel. Andere können noch an ihrem ursprüglichen Bestimmungsorte bewundert werden. In der Wallfahrtskirche zu Saronno, deren Kuppel Gaudenzio Ferrari mit einem Engelkonzert schmückte, malte Luini



Fig. 231. Hauptgruppe aus der Anbetung der Könige, Wandgemälde von Luini. Saronno.

neben anderen kleineren Schildereien zwei große figurenreiche Szenen, die Anbetung der Könige (Fig. 231), und die Darstellung im Tempel (im Chor), in der Kirche S. Maria degli Angeli zu Lugano die große Passion, welche in der Komposition, in der Breite der Schilderung

beinahe an deutsche Werke erinnert, in einzelnen Gestalten dagegen die Schule Leonardos offenbart. Viel abhängiger von Leonardo sind Luinis (und der jüngeren Glieder der Schule) Tafelbilder. Sie galten zum teil früher als Werke Leonardos und zeigen uns wenigstens noch manches von seinen Typen und seiner Ausdrucksweise, wenn sie auch in der Schärfe der Charakteristik weit hinter ihm zurückbleiben (Fig. 232). So helfen uns die Gemälde von Luini, Giampetrino, Marco d'Ognionno und anderen die Ideale Leonardos, die er nicht eigenhändig verkörperte, erkennen.



Fig. 232. Heimkehr des Tobias, von Luini. Mailand, Ambrosiana.

Leonardos Einfluß beschränkt sich nicht auf die Lokalschule in Mailand. Als er nach Florenz zurückgekehrt war, erregte seine Weise, die Dinge aufzufassen, Köpfe zu zeichnen, die größte Bewunderung und reizte zur Nachahmung. Ohne daß er eigentliche Schüler in Florenz ausgebildet hätte, zwang er dennoch alle Kunstgenossen, seinen Fußtapfen zu folgen, Fra Bartolommeo sowohl wie Raffael, selbst den widerwilligen, ihm unfreundlich gesinnten Michelangelo.

b. Michelangelo bis zum Tode Julius' II.

Jede der drei Kunstgattungen, Architektur, Skulptur und Malerei, zählt Michelangelo Buonarroti (1475—1564) zu ihren größten Meistern; in der Geschichte einer jeden Kunst spielt er eine hervorragende Rolle. Er hätte nicht ihr Schicksal so kräftig bestimmen können, wenn er seine Tätigkeit in jedem einzelnen Kunstzweige den hergebrachten Gesetzen einfach untergeordnet hätte. Für ihn aber waren die Künste nur verschiedene Ausdrucksweisen für seine eigentümlich großen Phantasiegebilde. Das Band, welches Michelangelos Wirken in den

einzelnen Kunstzweigen vereinigt, ist seine machtvolle Persönlichkeit. Sie offenbart sich nicht minder deutlich in seinen malerischen Werken als in seinen Skulpturen; überall stehen die Formen unter dem Banne seiner in ihrer Tiefe fast unergründlichen Natur. Man kann daher nicht sagen, daß er mehr Bildhauer als Maler war. Er unterwarf sich beide Künste, indem er ihnen die Züge seiner Persönlichkeit aufprägte.

Schon in seiner Erziehung prägt sich seine künftige Doppelwirksamkeit aus. Er ist Lehrling in der Malerwerkstätte Domenico Ghirlandajos, er genießt den Unterricht in der Skulptur in dem mit Bildwerken angefüllten Garten der Medici unter der Leitung des alten Bertoldo, des letzten Gehilfen Donatellos. Von Jugendarbeiten aber kennen wir nur solche plastischer Art. Die Kentaurenschlacht (Fig. 233) in der Casa Buonarroti zu Florenz ist eins der frühesten von Michelangelo erhaltenen Werke. Er hat es mit einem merkwürdigen Verständnis

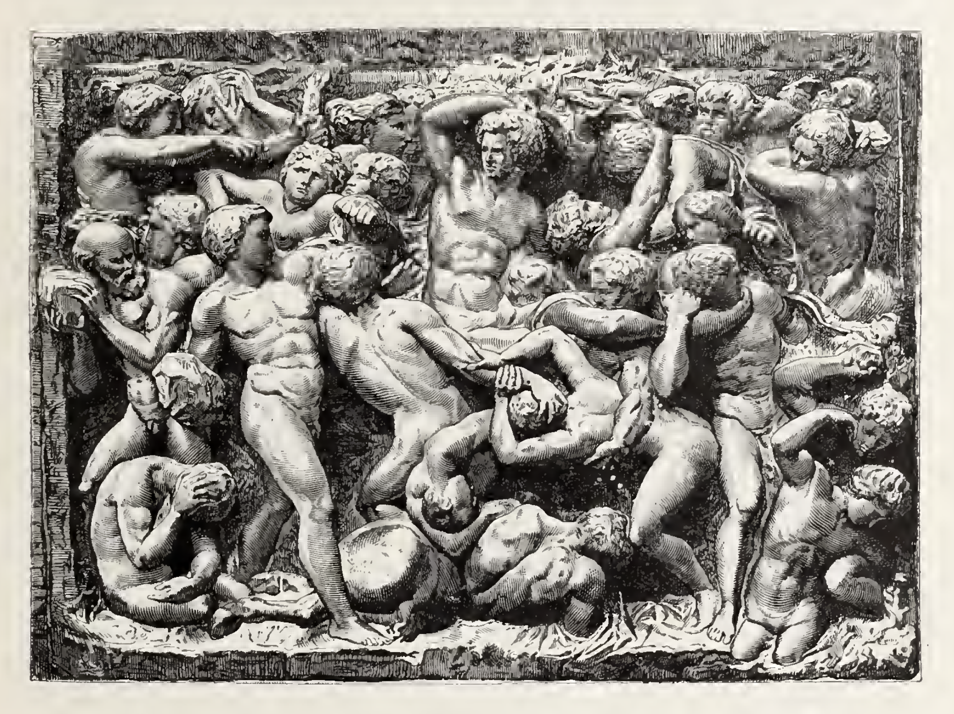


Fig. 233. Kentaurenkampf. Hochrelief von Michelangelo. Florenz, Casa Buonarroti.

der antiken Kunst verfertigt. In der Weise, wie seine Phantasie die Schranken des Raumes übersieht, Motiv an Motiv sich drängt, klingt aber doch bereits seine leidenschaftliche, zur Übereilung neigende Natur deutlich an. Mehr in den Grenzen des überliefe rten Stiles hält er sich in dem noch früheren Relief der Madonna an der Treppe (ebenda). Die Flucht aus Florenz (1494) nach dem Sturze der Medici führte ihn nach Bologna, wo er zur Arbeit an dem noch unvollendeten Grabmale des h. Dominicus (S. 9) herangezogen wurde. Der Engel rechts am Sockel und die Statuette des h. Petronius (zweite Figur links) sind sein Werk. Der Aufenthalt in Bologna währte nur wenige Monate; aber auch Florenz, wohin er zunächst zurückkehrte, fesselte ihn bei den unruhigen, der Kunstpflege wenig günstigen Zeiten nicht lange. Die einzigen uns bekannten Schöpfungen aus dieser Periode sind zwei kleinere Marmorwerke, der jugendliche nackte Täufer (Giovannino), jetzt im Berliner Museum, der ein mit Honig gefülltes Horn zum Munde führt, und ein lange verschollener, neuerdings in einem Bildwerk der Turiner Galerie, wenn auch nicht ohne Widerspruch, nachgewiesener geflügelter Amor,

der als ein Werk des Altertums von einem römischen Kunstfreunde gekauft wurde. Im Jahre 1496 sehen wir den einundzwanzigjährigen Jüngling in Rom, wo er auf Bestellung eines Kardinals das Hauptwerk seiner ersten Periode, zugleich dasjenige, das am reinsten und ganz unmittelbar genossen werden kann, schuf: die Pietà (Fig. 234) in der Peterskirche. Zur Schönheit der Madonna, zur edlen Bildung des Christuskörpers, zur kunstreichen und doch



Fig. 234. Pietà. Marmorgruppe, von Michelangelo. Rom, St. Peter.

scheinbar einfachen Gruppierung gesellt sich ein tiefer, inniger Ausdruck, wie ihn der Meister kaum wieder erreicht hat. Der Schmerz hat hier seine idealste Versinnlichung empfangen. — Einem ganz anderen Gedankenkreise gehört der gleichzeitige für den befreundeten Kaufherrn Jacopo Galli gearbeitete Bacchus (Museo Nazionale in Florenz) an. Michelangelo hat ihn im trunkenen Zustand, der festen Stütze bedürftig, dargestellt, auf die lebendige Durchbildung des Körpers den Hauptnachdruck gelegt. Nach Florenz zurückgekehrt, arbeitete er im Auftrage der Signorie seit 1501 aus einem verhauenen, halb schon zugerichteten Marmorblocke seinen



Die heilige Familie.

Von Michelangelo. Florenz, Uffizien.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau



David, den das Volk den Giganten nannte; der Heldenjüngling bekam 1504 seinen Platz vor dem Portal des Palazzo Vecchio und wurde erst in neuester Zeit in die Akademie gebracht.

Erst jetzt, nachdem er als Bildhauer einen weitreichenden Ruhm erworben hatte, wurde er mit einer großen malerischen Aufgabe betraut. Gewiß hatte er schon früher den Pinsel geführt. Die Feder und den Zeichenstift wenigstens beherrschte er, wie seine Zeichnungen beweisen, schon in früher Jugend. Wir besitzen noch zwei Tafelbilder, die nur angelegte Madonna mit Engeln in der Nationalgalerie zu London und die gut beglaubigte heil. Familie in der Tribuna der Uffizien (s. den Farbendruck), für Agnolo Doni gemalt, welche in frühere Jahre, das erstere gewiß noch in das 15. Jahrhundert, fallen. Beide sind in Temperafarben ausgeführt, die ihm für die scharfe Modellierung und die Rundung der Formen, sein Hauptaugenmerk, vollkommen genügten. Plastisch gedacht erscheinen beide Schilderungen, die Farbe ist der Form untergeordnet. Für einen Bildhauer lockend war auch die Aufgabe, welche ihm, wie bereits S. 206 erwähnt wurde, 1503 zufiel. Es galt, im Wetteifer mit Leonardo, den großen Ratsaal im Palazzo Vecchio mit Wandgemälden zu schmücken, deren Gegenstände aus der florentinischen Geschichte entlehnt waren. Zum erstenmale sollten Ereignisse der Profangeschichte im großen Stile verherrlicht werden. Michelangelo schilderte eine Szene aus dem Pisanerkriege, 1364, den Überfall der im Arno badenden Florentiner durch pisanische Truppen, dessen schlimme Folgen durch die Wachsamkeit des Manno Donati verhütet wurden, so daß die unmittelbar darauf folgende Schlacht bei Cascina zu gunsten der Florentiner ausfiel. Michelangelo vollendete den Karton der „badenden Soldaten“ im Februar 1505. Zur Ausführung des Entwurfs in Farben kam er nicht, da er vom Papste Julius II. abberufen wurde. Der Karton hat sich nicht erhalten. Einzelne Gruppen daraus sind von Marcanton und Agostino



Fig. 235. David. Marmorstatue von Michelangelo. Florenz, Akademie.

Veneziano gestochen und belehren uns allein mit Sicherheit über den Charakter des Werkes. Marcantons „Kletterer“ von 1510 (Fig. 236) mit einer willkürlich hinzugefügten landschaftlichen Staffage (nach des vierzehnjährigen Lukas van Leyden Kupferstich Sergius und Mahomed



Fig. 236. Gruppe aus dem Karton der badenden Soldaten, von Michelangelo.
Nach dem Stich von Marcanton Raimondi.

von 1508!), zeigen uns am besten, wie tief das Werk in der plastischen Phantasie des Meisters wurzelte und wie vor allem die Kühnheit der Bewegungen, die Fülle des Lebens in den nackten Körpern der Maler bei dem Gegenstande anzog.

Als Michelangelo die Arbeit in Florenz abbrach, um in Rom das gewaltige Grabdenkmal

des Papstes Julius II. in Angriff zu nehmen, dachte er nicht, daß das nächste Werk, welches er vollenden sollte, wieder dem Kreise der Malerei angehören würde. Mit Behagen hatte er das Wandgemälde für den florentinischen Palast entworfen, und dennoch ließ er es unausgeführt. Mit Widerwillen ging er an die Deckenbilder in der Sixtinischen Kapelle, und trotzdem schuf er hier ein Hauptwerk, in welchem seine Größe und seine eigentümliche Natur zur vollen Geltung gelangten. Michelangelo hatte kaum die Vorarbeiten für das Juliusdenkmal begonnen, als er (April 1506) unerwartet den Auftrag erhielt, die Decke in der Sixtinischen Kapelle mit Fresken zu schmücken. Durch schleunige Flucht aus Rom suchte er sich dem widerwärtigen Befehle und dem Zorne des Papstes zu entziehen. Erst nach mehreren Monaten wurde er wieder zu Gnaden aufgenommen. Zunächst goß er in Bologna die schon nach wenig Jahren wieder zerschlagene Erzstatue Julius' II., dann, 1508 nach Rom zurückgerufen, mußte er dennoch dem Wunsche des Papstes willfahren und die Wandmalerei in



Fig. 237. Die Deckenmalerei der Sixtinischen Kapelle. Von Michelangelo.

der Sixtinischen Kapelle, aber nach einem während der Ausführung in großartiger Weise erweiterten Plane, ausführen.

Vom Frühlinge 1508 bis zum Herbste 1512 hielt ihn das Werk in Atem. Michelangelo erdachte für die ungegliederte Decke (ein Spiegelgewölbe) ein reiches architektonisches Scheingerüste aus Rahmen und Gesimsen, belebte es durch gemalte Marmor- und Bronzefiguren von nackten Männern und Kindern, welche die Träger und Stützen des Gerüstes vorstellen, und verlieh so seinem Werke eine gesetzmäßige architektonische Ordnung (Fig. 237). In den neun Mittelfeldern erzählt er die Geschichte der Genesis; drei behandeln die Weltschöpfung, drei andere die Schicksale Adams und Evas von ihrer Erschaffung bis zur Vertreibung aus dem Paradiese; die letzten drei endlich sind dem Erneuerer des Menschengeschlechtes, dem Erzvater Noah gewidmet. Mit den Noahbildern begann er seine Arbeit. So erklärt sich die Ver-



Fig. 238. Die Schöpfung Adams. Von Michelangelo. Rom, Sixtinische Kapelle.

schiedenheit in den Maßen zwischen diesen und den späteren Mittelbildern. Um der weiten Entfernung vom Beschauer willen wählte er später größere Dimensionen. Auch die Anklänge an den florentinischen Karton, welche namentlich bei der Sündflut bemerkbar sind, werden durch die frühere Entstehung begreiflich. In den Gestalten Adams und Evas auf den mittleren Bildern entfaltet Michelangelo eine vollendete Kunst in der Schilderung leiblicher Schönheit und ruhiger innerer Empfindung; so in dem gleichsam aus dem Schlafe erwachenden, leise von lebendigem Atem durchwehten Adam (Fig. 238). Seine volle Größe zeigen die Schöpfungsbilder. Die Gestalt Gottvaters hat Michelangelo für alle Zeiten festgestellt, in der Versinnlichung der schöpferischen Allmacht durch eine scheinbar unbegrenzte, unendlich stürmische Bewegung das Muster gegeben, an welches sich fortan alle Künstler halten mußten. Wie majestätisch kommt Jehovah auf dem zweiten Bilde (Fig. 239) aus dem tiefen Weltraume hervor, die beiden Arme weit ausgestreckt, mit dem Zeigefinger Sonne und Mond befehlend! Noch einmal sehen wir ihn auf demselben Bilde, rückwärts gewendet, mit der Hand der Pflanzenwelt Leben spendend. Man vergißt, die so unübertrefflich gelungene perspektivische Verkürzung der Gestalt zu bewundern, über dem Eindruck, welchen die scheinbar unendliche Bewegung hervorruft.

Zu beiden Seiten werden die Mittelbilder von Gestalten der Propheten und Sibyllen begrenzt, welche, zwölf an der Zahl (sieben Propheten, fünf Sibyllen), zwischen den Pfeilern

des architektonischen Gerüstes sitzen. In ihnen hat Michelangelo das Harren und Hoffen auf den Erlöser in allen Stufen der Stimmung, von dem grübelnden Forschen bis zum begeisterten, sicheren Ahnen, verkörpert. Am berühmtesten sind die Gestalten des in sich gekehrten, gramerfüllten Jeremias (Fig. 240) und der delphischen Sibylle, welche mit verzücktem Blicke die Offenbarung des Heils empfängt (Fig. 241). Sie bilden gleichsam die Pole, zwischen denen sich eine Fülle mannigfacher Charakterfiguren bewegen, lauter urweltliche, in den Verhältnissen wie in der Kraft der Empfindung das gewöhnliche Menschenmaß weit überragende Gestalten. Von Jonas, der fröhlich aus dem Walfischbauche zu neuem Leben emporgestiegen ist, wandert das Auge zu dem in den Büchern forschenden Daniel, dem aufhorchenden Jesaias, dem in sich beruhigten, der Zukunft gewissen Zacharias, dem in Begeisterung auflodernden Joel und dem leidenschaftlich jeden Zweifel zurückweisenden Ezechiel. Wie die Propheten, so verkörpern auch die Sibyllen je nach Alter, Natur und Charakter in der mannigfachsten Weise die gleiche Grundstimmung. Zu den Mittelbildern, den Propheten und Sibyllen, gesellen sich in den Bogen-



Fig. 239. Gottvater als Erschaffer der Sonne. Von Michelangelo. Rom, Sixtinische Kapelle.

feldern und dreieckigen Gewölbekappen über den Fenstern namenlose Gruppen, häufig als die Vorfahren Christi bezeichnet, in welchen ähnliche Stimmungen wie in den Propheten angeregt werden und nur noch in allgemeinerer Weise das Harren und Erwarten zum Ausdrucke gelangt. Vier Bilder in den Gewölbeecken, rettende Taten aus der Geschichte Israels darstellend (Goliaths und Holofernes' Tötung, Hamans Bestrafung, eherne Schlange), schließen den Bilderkreis ab. Ist der Cyklus auch erst nachträglich von Michelangelo geschaffen worden, so fügte er sich doch der Gedankenwelt, welche die älteren Gemälde unten an der Wand verkörpern (Heilsgeschichte), trefflich ein. Aus jeder Gestalt spricht aber außerdem der plastisch denkende Geist des Meisters. Nur wer in der Skulptur groß geworden, konnte diese Propheten, Sibyllen und dekorativen Figuren schaffen. Als Gemälde aber boten sie Michelangelo den Vorteil, daß er die Empfindung noch mehr vertiefen, die Bewegungen noch kühner zeichnen konnte, als es in dem spröderen Steine möglich gewesen wäre. So ist die gewaltige, ungestüme Phantasie Michelangelos hier reiner zur Geltung gekommen als in seinen plastischen Werken.

Viele Jahre vergehen, bis er wieder ein großes Werk als vollendet preisen kann, ja, wenn wir von dem Jüngsten Gerichte in der Sixtina, einer Ergänzung der Deckengemälde, absehen, so hat er überhaupt keine Schöpfung mehr so vollkommen verkörpert, wie er sie in seiner Phantasie geschaut und entworfen hatte. Die Hoffnung, nach dem Abbruche der Gerüste

in der Sixtinischen Kapelle nun wieder an das längst bestellte Juliusdenkmal gehen zu dürfen, schlug fehl. Er fand überhaupt zunächst in Rom keine geeignete Stätte seiner Wirksamkeit und wanderte 1515 nach Florenz. So bildet die Zeit 1508—1512 einen Höhepunkt in seinem Leben; aber auch die römische Kunst feierte in diesen Jahren ihre größten Triumphe. Es bleibt auch für uns Nachgeborene Michelangelos und Raffaels gleichzeitige Tätigkeit in Rom ein denkwürdiges Ereignis, und tief beklagen wir es, daß sich keine Nachrichten darüber erhalten haben, wie diese beiden Meister, als sie im Vatikan malten und dort nur durch wenige Räume voneinander getrennt waren, im persönlichen Verkehre zu einander standen. Michelangelo war schon lange der berühmteste Künstler seiner Zeit, Raffael mußte sich erst den Ruf eines großen Malers erringen. Wie er scheinbar mühelos nicht nur den Ruhm eines großen, sondern sogar den Ruhm des größten Malers gewann, hat seit Menschengedenken mit Recht die Aufmerksamkeit aller Forscher erregt.



Fig. 240. Der Prophet Jeremias.



Fig. 241. Die Delphische Sibylle.

Von der Decke der Sixtinischen Kapelle.

---

c. Raffael.

Raffael wurde am Tage nach Karfreitag, am 29. März 1483 in Urbino geboren, und wieder an einem Karfreitag ist er siebenunddreißig Jahre später gestorben. Sein Vater, Giovanni Santi, übte, wie wir wissen (S. 138), selbst die Malerei und stand, wie am Hofe, so auch bei seinen Kunstgenossen in gutem Ansehen. Wer nach des Vaters frühzeitigem Tode (1494) Raffaels Unterricht bis zu dessen Übertritt in die Werkstätte Peruginos (ungefähr 1500) leitete, ist uns nicht überliefert worden; man hat, durch einige äußere Gründe unterstützt, an Timoteo Viti (S. 138) gedacht, welcher jedenfalls als der tüchtigste urbinatische Meister galt und später zu Raffael in persönlichen Beziehungen stand. Nur etwa zwei Jahre konnte

Raffael die unmittelbare Unterweisung Peruginos genießen, da dieser seit 1502 vorwiegend in Florenz verweilte. Doch blieb er noch längere Zeit mit Peruginos Werkstatt und auch mit Pinturicchio, dem besten umbrischen Maler nächst Perugino, verbunden. Eine Wanderung (1504) in seine Heimat brachte ihn wieder mit Timoteo Viti und wahrscheinlich auch schon damals mit Francia in engeren Verkehr. Die Einwirkung dieser beiden Meister auf seine Kunstweise wird durch einzelne Jugendwerke bestätigt, ebenso wie der Einfluß Peruginos noch bis über die Zeit, in welcher Raffael sich dauernd in Florenz niederließ (Ende 1504), ohne aber seine Verbindungen mit Perugia und Urbino völlig abzubrechen, in einer Reihe von Bildern durchgefühlt wird. Nach der damals herrschenden Sitte überließ der Besteller dem



Fig. 242. Madonna Terranuova. Von Raffael. Berlin.

Künstler, zumal wenn dieser noch in jungen Jahren stand, nicht die freie Wahl der Komposition, sondern wies ihm häufig ein bestimmtes Vorbild an, nach dem er sich zu richten hatte. So kommt es, daß die großen Altartafeln, welche Raffael für Kirchen in Citta di Castello und Perugia malte, mit Bildern Peruginos und der umbrischen Schule in der Anordnung und allgemeinen Gliederung übereinstimmen. Für Raffaels Kruzifix in der Sammlung Mond in London, für die Krönung (Vatikanische Galerie) und Vermählung Mariä von 1504 (Brera) und die Madonna aus dem Hause Ansidei mit der Jahrzahl 1506 (London, Nationalgalerie) lassen sich die Muster nachweisen, nach denen er sich richtete.

Für die Entwickelungsgeschichte Raffaels haben gerade diese großen Altarbilder ein hohes Interesse; denn sie zeigen, wie sich innerhalb der gegebenen Muster seine eigene Natur und Anlage Bahn brach. Raffaels Vermählung Mariä z. B. (Fig. 244), mit Peruginos Ver-

mählung (Fig. 243) verglichen, zeigt oberflächlich betrachtet mit dieser die größte Verwandtschaft. Nur ist der Tempel reicher gegliedert, der Hintergrund näher herangeschoben, die Gruppen im Vordergrunde rechts und links ausgetauscht. Sieht man genauer zu, so erkennt man, daß nur in den groben äußeren Zügen eine Ähnlichkeit besteht. Wie Raffael die Mittelgruppe mit tieferer Empfindung, feinerer Bewegung ausstattete, so hat er auch in die Köpfe der Um-



Fig. 243. Die Vermählung Mariä. Von Pietro Perugino. Museum zu Caen.

stehenden Mannigfaltigkeit und kräftigere Schönheit, in die Gestalten Leben und Wahrheit gebracht. In den anderen Tafelbildern aus Raffaels Jugend ist das gleiche Verhältnis nachweisbar. Die Madonna aus dem Hause Connestabile in Petersburg und die Madonna aus dem Hause Terranuova (Fig. 242) in Berlin sind gewiß in verschiedenen Jahren entstanden; beide gehen aber auf frühe umbrische Zeichnungen zurück. In den zwei auf ein und demselben Blatte entworfenen Zeichnungen (in Berlin) erscheint der Anschluß an die umbrische

Schule viel stärker als in den ausgeführten Gemälden. Erst allmählich während der Arbeit entfaltete sich die eigene Kraft des jungen Künstlers, und dann kam seine Natur besser zur Geltung.



Fig. 244. Die Vermählung Mariä. Von Raffael. Mailand, Brera.

Aus Raffaels erster, umbrischer Periode sind uns hauptsächlich religiöse Halbfigurenbilder mit einem bald stärkeren, bald leiseren Anklange an das Andächtige bekannt. Außerdem gehört noch sicher in diese Zeit das kleine, überaus fein und sorgsam ausgeführte Gemälde „der Traum des Ritters“ in der Nationalgalerie zu London (Fig. 245), die auch die Handzeichnung dazu besitzt. Wer Raffael die Anregung zu der Allegorie gab, die einen jugendlichen Schläfer auf dem Scheidewege zwischen Tapferkeit und Weisheit auf der einen und der holden Liebe auf der andern Seite versinnlicht, wissen wir nicht. In der oberitalienischen Kunst, mit

welcher Raffael von Urbino her Berührungen hatte, waren gerade am Anfange des 16. Jahrhunderts solche Gegenstände sehr beliebt.

Der Verkehr mit der florentinischen Kunstwelt wurde für Raffael die fruchtbarste Schule; namentlich ließen die enge Berührung mit Fra Bartolommeo (S. 188) und der Einblick in die Kunstweise Leonardos rasch die Schranken fallen, in welchen ihn die umbrische Schule gefangen gehalten hatte. Es offenbart sich hier zum erstenmal die wunderbare Empfänglichkeit Raffaels für fremde Kunstweisen, welchen er feinfühlig das für ihn Brauchbare absieht, um es so fest in sich aufzunehmen, daß es alsbald wie ein Zug seiner eigensten Natur erscheint. Im Gegensatze zu Michelangelo, der nur in seiner eigenen Welt lebt, erschließt sich Raffael willig



Fig. 245. Der Traum des Ritters. Von Raffael. London, Nationalgalerie.

äußeren Einflüssen, ohne doch jemals von ihnen abhängig zu werden. Das vollkommene Gleichgewicht zwischen selbständiger Schöpferkraft und verständnisvoller Aneignung aller Elemente, die seine eigene Natur ergänzen, erklärt es, daß Raffael doch noch mehr im Mittelpunkte des Cinquecento steht als Michelangelo, wenn auch dessen Natur als die großartigere und gewaltigere anerkannt werden muß.

Raffael wechselt in Florenz nicht plötzlich die Gegenstände der Darstellung. Selbst die Stimmung und Empfindung, welche er bisher in seinen Gemälden ausgesprochen hat, läßt er langsam austönen, ehe er die ihm in der neuen Umgebung gebotenen Anregungen verkörpert. Die Madonna del Granduca (Fig. 246) in der Pittigalerie, die Madonna aus dem Hause Tempi in der Münchner Pinakothek offenbaren in der stillen Innigkeit, mit welcher Mutter

und Kind sich aneinanderschmiegen, noch einen leisen andächtigen Zug. Namentlich in dem erstgenannten Bilde in Florenz erscheint die Schönheit der als Halbfigur gefaßten Madonna noch halbverhüllt; kaum wagt sie die Augen aufzuschlagen und dem Kinde die volle Zärtlichkeit zu zeigen. Nur in den Einzelformen beobachtet man eine größere Freiheit, einen engeren Anschluß an die florentinische Schule. Der Frauentypus, welchen er jetzt in seinen Zeichnungen wiedergibt, offenbart eine reifere Schönheit; die Züge und der Körperbau werden mit der Zeit kräftiger, die Gestalt wird voller. Über die der Natur liebevoll abgelauschten Züge des Kindergesichts



Fig. 246. Madonna del Granduca. Von Raffael. Florenz, Pal. Pitti.

gesichts legt sich ein Hauch von Schalkhaftigkeit. Die Mutter wird in ganzer Figur gezeichnet, das Christkind gleitet zur Erde hinab und spielt mit dem Altersgenossen Johannes; die Handlung geht in einer hellen Landschaft vor sich und schildert Mutterfreude und Mutterglück. Die glänzendsten Beispiele dieser Auffassung sind die Madonna mit dem Stieglitz (Fig. 247) in den Uffizien, die Madonna im Grünen in der Wiener Galerie und die schöne Gärtnerin im Louvre. Ihre Ahnen sind in den alten florentinischen Marienbildern von Fra Filippo Lippi an und auch in den Madonnenreliefs seit Donatello zu suchen, so wie sich für die geschlossene Komposition der heiligen Familie mit dem Lamme in Madrid (Fig. 248) als Vorbild Leonardo kundgibt. Sein Einfluß macht sich auch in den Bildnissen der sogenannten Agnolo und Maddalena Doni in der Pittigalerie, wenn diese wirklich von ihm herrühren, geltend. Doch vermeidet Raffael jede unmittelbare Abhängigkeit, bewahrt sich seine Freiheit und Ur-

sprünglichkeit. Nur das Wohlerworbene, nur was er sich vollkommen angeeignet hat, überträgt er auf die Tafel. Wie mächtig seine Kräfte durch unablässige Übung gewachsen sind, lehrt am besten der Vergleich der älteren Madonnenbilder mit den in Florenz geschaffenen. Dort malte



Fig. 247. Madonna mit dem Stieglitz. Von Raffael. Florenz, Uffizien.

er nur, um ein Wort Vasaris zu gebrauchen, was sein Lehrer Perugino malen wollte. Jetzt ist er ein selbständiger Künstler, welcher bei aller Empfänglichkeit für fremde Anregungen doch das Beste der eigenen Natur verdankt. Seine florentinischen heiligen Familien wird

niemand mit den Werken eines anderen Malers verwechseln. Hier tritt bereits der „reine Raffael“ hervor.

Es bleibt immer denkwürdig, daß so viele Jahre verstrichen, ehe sich Raffael an eine größere dramatische Komposition wagte. Erst am Schlusse seines florentinischen Aufenthaltes vollendete er die Grablegung (Fig. 249). Lange vorher hatte eine Dame in Perugia, aus



Fig. 248. Heilige Familie mit dem Lamme. Von Raffael. Madrid.

dem berühmten Geschlechte der Baglioni, das Gemälde bei ihm bestellt. Sorgsam alles erwägend und prüfend geht er an die Arbeit und zeichnet viele Entwürfe. Zuletzt aber, durch einen Kupferstich Mantegnas angeregt, wirft er die ganze Komposition um und fügt, die Szene erweiternd, zu der Klage um den Leichnam Christi, die ursprünglich die Hauptsache war, jetzt aber mehr in den Hintergrund tritt, das Begräbnis Christi hinzu, das ihm längst geläufige lyrische Element mit dem ihm noch neuen dramatischen verbindend.

Im Jahre 1508 verließ Raffael Florenz und wanderte nach Rom, um hier sein Glück zu suchen. Papst Julius II. hatte große Dinge mit dem vatikanischen Palaste vor, den er durch Bramante erweitern und umbauen ließ. Auch die päpstlichen Prunkgemächer (Stanzen) empfingen neuen künstlerischen Schmuck. Zu den Malern, welche in den Stanzen tätig waren, trat, wahrscheinlich durch seinen Landsmann Bramante empfohlen, auch Raffael. Und es gelang ihm alsbald die Gunst des Papstes in so hohem Grade zu erwerben, daß ihm das ganze Werk übertragen wurde. Die Arbeit in den vatikanischen Prunkgemächern zog sich durch viele Jahre hin. Die Fresken in der ersten Stanze fallen in den Anfang des römischen Aufenthaltes (bis 1511), die Wandgemälde in den andern Stanzen wurden mit Hilfe von Schülern, deren Anteil an der Arbeit von Jahr zu Jahr wächst, die in dem letzten Saale sogar erst nach Raffaels Tode und teilweise schon nicht mehr nach seinen Entwürfen, vollendet.



Fig. 249. Die Grablegung (Teilstück). Von Raffael. Rom, Galerie Borghese.

Die erste Stanze führt, weil in ihr die kirchlichen Gnadensachen in Gegenwart des Papstes verhandelt und besiegelt wurden, den Namen Stanza della Segnatura. An der Decke schilderte Raffael, die dekorative Einrahmung seines Vorgängers Sodoma pietätvoll beibehaltend, in vier Rundbildern, durch Beischriften kenntlich, die allegorischen Figuren der Theologie, Poesie, Philosophie und der Gerechtigkeit und versinnlichte auf diese Art die Kreise, in denen sich das Geistesleben der Menschheit bewegt, und die Mächte, die ihm vorstehen. In den vier großen Wandbildern stellte er sodann die idealen Gemeinden dar, welche jenen Mächten zugetan sind und sie in das wirkliche Leben eingeführt haben. Das unter dem Namen „Disputa" bekannte Gemälde (Fig. 250) zeigt uns die Helden des Glaubens und die Männer, welche die religiöse Erkenntnis anstreben, vereinigt. Der Himmel hat sich geöffnet und enthüllt

in der Mitte Christus mit der Madonna und dem Täufer, von den Heiligen des Alten und Neuen Testamentes umgeben. Gottvater schwebt über Christus, während das Symbol des h. Geistes unterhalb des Wolkenthrones Christi sichtbar ist. Unten um den Altar, auf welchem

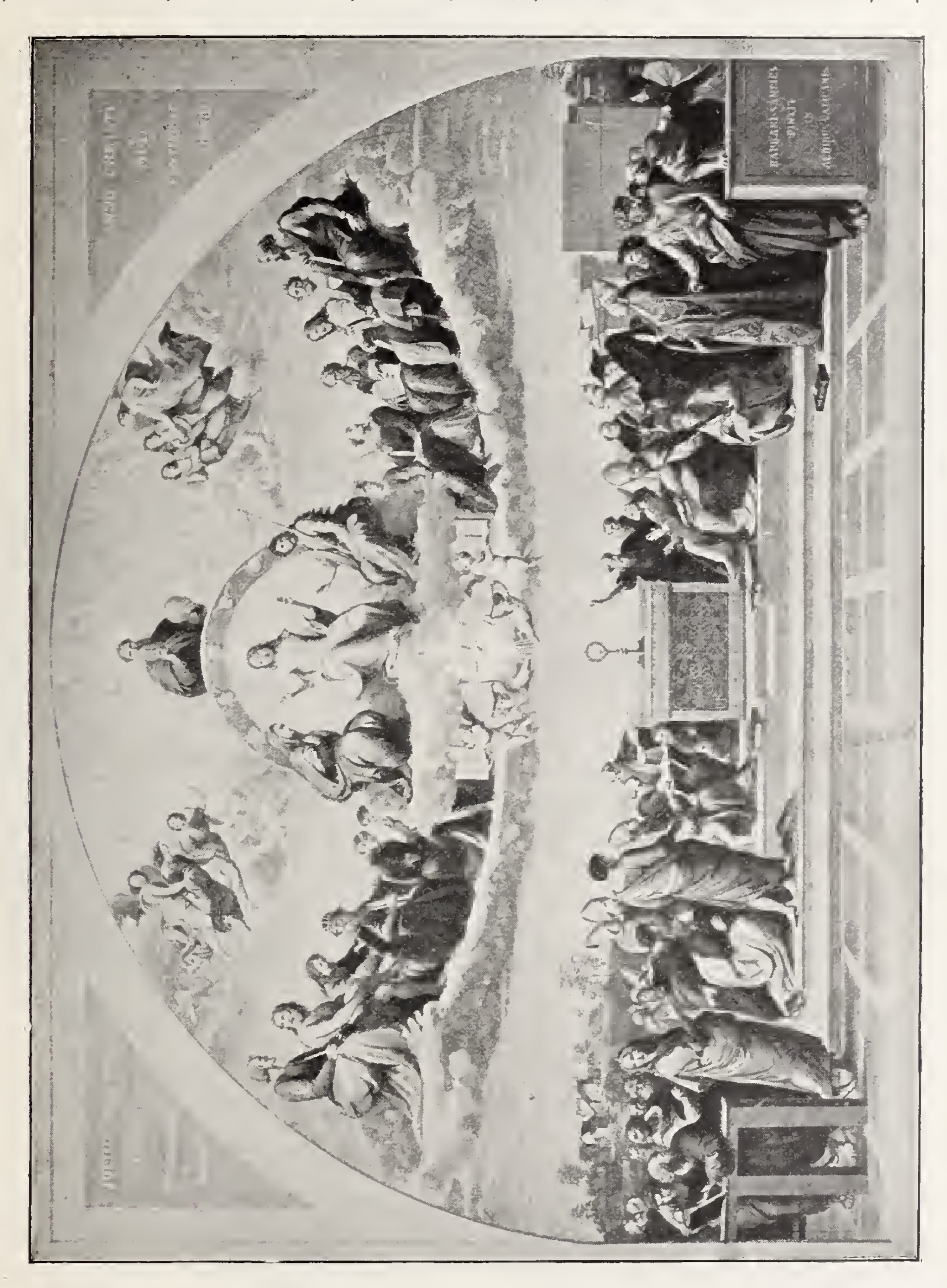


Fig. 250. Die Disputa. Freskogemälde Raffaels in den Stanzen des Vatikans.
Nach dem Stich von Buonafede.

in einer Monstranz die Hostie sichtbar ist, haben zunächst die vier großen Kirchenväter Platz genommen, weiterhin aber zwischen Päpsten, Kardinälen, Bischöfen und Mönchen, als den äußeren Vertretern der Kirchengemeinde, sich Männer gruppiert, in welchen die verschiedenen Stufen der religiösen Erkenntnis, vom grübelnden Zweifel bis zur begeisterten Überzeugung, Ausdruck gewinnen. Durch die Verpflanzung des Gegenstandes von dem historischen auf den



Fig. 251. Die Schule zu Athen. Freskogemälde in den Stanzen des Vatikans.
Nach dem Stich von A. Poretti.

idealen Boden, wodurch erst die Wiedergabe der mannigfachsten psychologischen Affekte möglich wurde, hat das Gemälde das reichste Leben empfangen. Auch Porträts von hervorragenden Italienern, wie Dante und Fra Angelico finden sich darauf.

Auf der gegenüberstehenden Wand malte Raffael die „Schule von Athen" (Fig. 251), verherrlichte die Philosophie und die Wissenschaft, wobei ihm die zu seiner Zeit herrschenden, namentlich von Marsilius Ficinus eifrig verbreiteten platonischen Lehren zur Richtschnur dienten. Uralt ist der Kern des Bildes. Schon das Mittelalter erging sich gern in der Schilderung der sieben freien Künste, stellte gewöhnlich die allegorische Figur und den historischen Vertreter der betreffenden Disziplin zusammen. Raffael verzichtet auf solche Zweiteilung; er führt uns mitten in die so mannigfache Tätigkeit der Denker, Forscher, Lehrer hinein und haucht dem Gegenstand, soweit dieser es zuläßt, dramatisches Leben ein. Aus einer prachtvoll gezeichneten Tempelhalle, der Akademie, treten die beiden Philosophenfürsten, der göttliche Plato und Aristoteles, der das Wesen der Dinge ergründet, hervor. Ein reiches Gefolge, links die Vertreter der Dialektik, rechts die der Physik, steht ihnen zur Seite und füllt die Plattform der Halle. Sokrates (links von Plato) ist auf den ersten Blick kenntlich, ebenso der auf den Stufen liegende, halbnackte Diogenes. Im Vordergrunde sehen wir die Vetreter der Wissenschaften gruppiert, welche auf die philosophische Erkenntnis vorbereiten, die Stufenleiter zu ihr bilden: rechts Astronomen und Geometer, links die Grammatiker, Musiker und Arithmetiker. Natürlich hat Raffael einzelne historische Repräsentanten der Wissenschaften, gleichsam als Richtpunkte für den Beschauer, seiner Schilderung einverleibt. So können Ptolomaeus mit Krone und Globus und Pythagoras, welchem ein Knabe die Tafel mit den Harmoniezahlen vorhält, nicht verkannt werden. Das Wichtige und Neue aber bei Raffael ist, daß er die verschiedenen Gruppen in lebendige Aktion setzt und in inneren Zusammenhang bringt. So baut sich das Bild nicht bloß in den Linien als eine Einheit auf, sondern es drängen auch psychologisch die Gruppen mit Notwendigkeit dem Mittelpunkt entgegen, welchen die idealen majestätischen Gestalten Platos und Aristoteles bilden. Bescheiden hat Raffael in der äußersten Ecke des Bildes (rechts) sich selbst gemalt, neben einem zweiten Manne, der früher Perugino genannt wurde, jetzt aber wohl richtiger als Sodoma bezeichnet wird.

Das dritte Bild an der Fensterwand ist der Darstellung des Parnasses gewidmet. Um Apollo und die Musen haben sich die alten und neuen Dichter versammelt. Der blinde Sänger Homer ragt über alle Genossen hinaus und schreitet, unbekümmert um ihr heiteres Treiben, wie vom göttlichen Geiste getrieben einher. Das Fresko der gegenüberliegenden Wand schildert das Walten des Rechtes und zerfällt in drei Abteilungen. In dem oberen Halbrund hat Raffael die drei Tugenden der Stärke, der Vorsicht und der Mäßigung in überaus anmutigen Gestalten verkörpert, unten zu beiden Seiten des Fensters die Übergabe des weltlichen und des kirchlichen Gesetzbuches an Kaiser und Papst gemalt.

Die Fresken in der zweiten Stanze, die noch zu Lebzeiten Julius' II. begonnen, aber erst nach dem Regierungsantritte Leos X. 1514 vollendet wurden, führen uns himmliche Erscheinungen zur Rettung der Kirche und des Glaubens vor Augen. Das erste Bild, nach welchem die Stanze benannt wird, hat die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel zu Jerusalem (Fig. 252) zum Gegenstande. Der syrische Feldherr, der sich eben anschickt, mit dem geraubten Schatze den Tempel zu verlassen, wird von einem himmlischen Reiter zu Boden geworfen. Der Hohepriester kniet im Hintergrunde am Altare, Rettung vom Himmel erflehend. Er sieht nicht, daß das Gebet bereits erhört ist; wohl aber sehen es die Weiber, welche heftiger Schrecken über die plötzliche Erscheinung ergriffen hat, und die jungen Männer, die den Sockel einer Säule erklimmen, um das Ereignis besser überblicken zu können. Links aber naht, von



Fig. 252. Vertreibung Heliodors. Freskogemälde Raffaels in den Stanzen des Vatikans.
Nach dem Stich von Anderloni.

vier Männern getragen, der Papst, durch die gemessene Ruhe der Haltung gegen die leidenschaftlich bewegten Gruppen der Weiber und Heliodors mit seinem Gefolge wirksam kontrastierend. Hier lernen wir zum erstenmale das Geheimnis des Raffaelischen Stiles, die feine Abwägung der Gegensätze, den harmonischen Abschluß des Affektes kennen. Nachdem der Affekt bis zur höchsten Steigerung geführt worden ist, gleitet er wieder zu gemessener Empfindung herab und tönt aus. An die Stelle einer durch ihre Dauer peinlichen Spannung läßt Raffael gern eine beruhigende Entlastung und Lösung treten.

Mit dem Heliodorbilde dem Inhalte nach verwandt ist auf der gegenüberstehenden Wand die Darstellung, wie Attila durch die Erscheinung der Apostelfürsten in den Lüften vom



Fig. 253. Befreiung Petri. Fresko von Raffael in den Stanzen des Vatikans.
Nach dem Stich von G. Volpato.

römischem Boden zurückgetrieben wird. Auch hier ist der Papst (mit den Zügen Leos X.) gegenwärtig, aber nicht mehr als bloßer Zuschauer, sondern durch abwehrende Handbewegung die Tat der Apostel wiederholend. An den Reitern im Gefolge des Hunnenfürsten bemerkt man zum erstenmale eine stärkere unmittelbare Anleihe bei der Antike (Reliefs der Trajanssäule).

Die beiden Fresken an den Fensterwänden schildern die Befreiung Petri aus dem Kerker, wobei Raffael besondere Farbenwirkungen anstrebte, indem er die Szene gleichzeitig durch Mond- und Fackellicht und überdies durch den vom Engel ausstrahlenden Glanze erhellte (Fig. 253), und die sog. Messe von Bolsena, wie dem ungläubigen Priester am Altare in der Hostie Blutstropfen Christi erscheinen (Fig. 254). Die Gegenwart des päpstlichen Hofes bei dieser Szene gab Raffael Anlaß, eine Reihe prächtiger Charakterfiguren zu zeichnen und den für die künstlerische Wiedergabe spröden Vorgang des Wunders unvermerkt zurück zu schieben.

In der dritten Stanze fesselt unsere Aufmerksamkeit außer der Vorführung der Gefangenen nach der Schlacht bei Ostia im Jahre 849 den Brand des Borgo (d. h. vatikanischen Quartiers), welcher durch den Segensspruch des Papstes Leo IV. gelöscht wurde. An die Stelle des besonderen Ereignisses, dem sich keine reichen künstlerischen Seiten abgewinnen ließen, setzte Raffael die Schilderung einer gewaltigen Feuersbrunst mit Anklängen an den Brand von Troja und gewann durch diese Zurückschiebung eines obskuren Vorganges in das Heldenzeitalter der antiken Geschichte für die Gruppen seiner Fliehenden und Rettenden einen eigentümlich großen und idealen Charakter (Fig. 255). Die beiden anderen Fresken haben die Krönung Karls des Großen und wie sich Papst Leo III. in dem Streite zwischen ihm

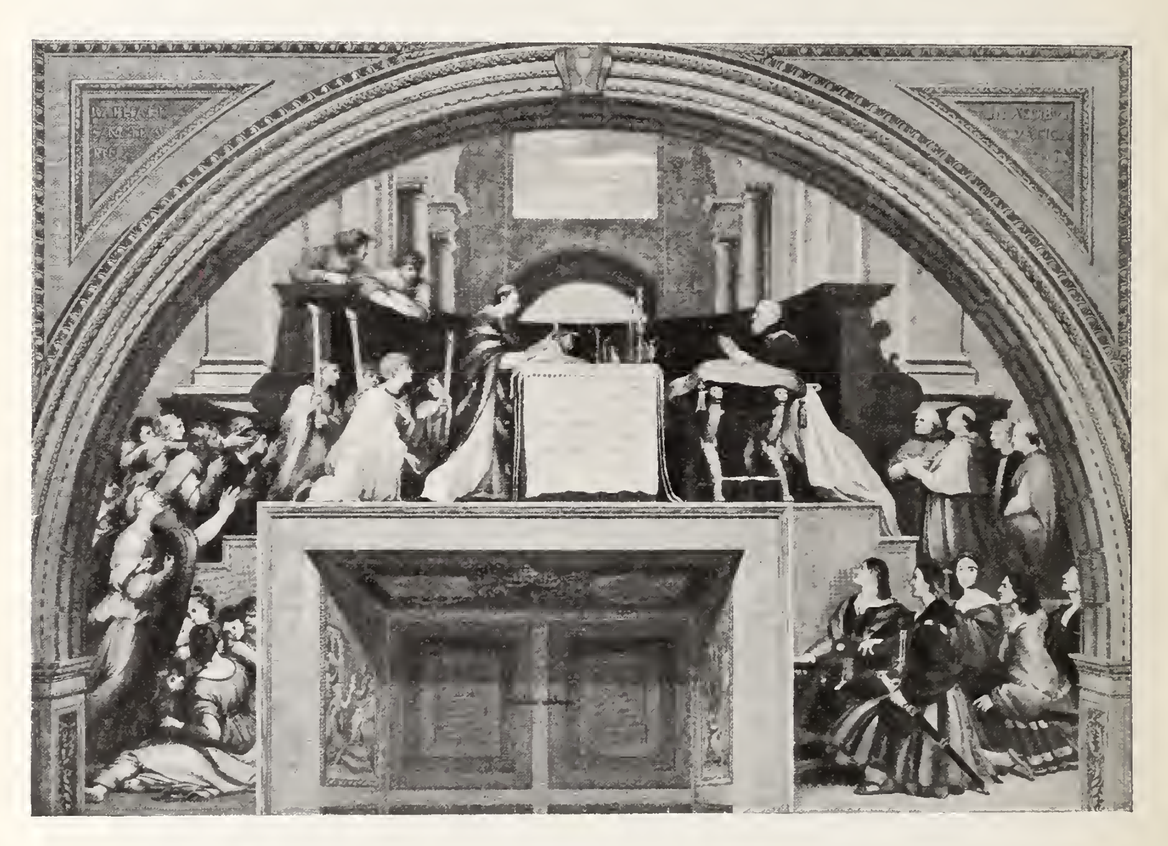


Fig. 254. Die Messe von Bolsena. Fresko von Raffael in den Stanzen des Vatikans.
Nach dem Stich von Raffael Morghen.

und römischen Patriziern vor dem Kaiser durch einen Eid reinigt, zum Gegenstande. Die Tendenz dieser Bilder ging nicht bloß dahin, der päpstlichen Macht zu huldigen, sondern auch dem Papste Leo X. persönlich zu schmeicheln, daher nur Szenen aus dem Leben gleichnamiger Päpste ausgewählt wurden. Das Hauptbild der vierten und letzten Stanze, die Konstantinsschlacht, kann schon nicht mehr auf einen Raffaelischen Entwurf zurückgeführt werden, sondern ist wie die anderen Fresken dieses Raumes, gleichfalls Darstellungen aus dem Leben Konstantins, von Schülern nicht bloß gemalt, sondern auch komponiert.

So lange Julius II. lebte, durfte Raffael seine Tätigkeit sammeln, und der Anteil der Schüler an den einzelnen Werken trat gegen die eigenhändige Arbeit entschieden zurück. Das änderte sich, als Leo X. 1513 zur Herrschaft kam. Er überhäufte Raffael mit Aufträgen, welche schon wegen ihrer dekorativen Natur die Mitwirkung der immer zahlreicher werdenden Schüler



Fig. 255. Der Burgbrand. Freskogemälde von Raffael in den Stanzen des Vatikans.
Nach dem Stich von Giustino Carocci.

erheischten. Vollends nach der Übernahme des Baumeisteramtes an S. Peter drohten sich die Kräfte Raffaels zu zersplittern, zumal da bei seinem steigenden Ruhme auch die Nachfrage nach seinen Werken stieg. Kein Genosse des Hofes, kein kunstfreundlicher Fürst, der nicht ein von Raffael gemaltes Bild zu besitzen gewünscht hätte. Daher vermindert sich in den letzten fünf Jahren seines Lebens die Zahl der eigenhändig ausgeführten Arbeiten. Nicht einmal alle Porträts aus der späteren römischen Periode Raffaels können sich dieses Vorzuges rühmen. So rührt z. B. die Zeichnung zu dem Bilde der Gemahlin Ascanio Colonnas, der Johanna von Aragonien, von einem Schüler her, welcher sie in Neapel machte, und nach welcher dann in der Werkstätte Raffaels das Bild gemalt wurde. Selbst an dem berühmten Porträt Leos X.



Fig. 256. Sog. Donna Velata. Von Raffael. Florenz, Palazzo Pitti.

mit zwei Kardinälen (Pal. Pitti) half Giulio Romano mit. Infolgedessen haben die Bilder aus der früheren römischen Periode für die Kenntnis der Raffaelischen Malweise einen viel höheren Wert, als die späteren.

Die Versetzung Raffaels auf den römischen Boden hob noch viel gewaltiger seine künstlerische Kraft, als es die Übersiedelung von Perugia nach Florenz getan hatte. Die großen historischen Erinnerungen, der Einblick in die weitherrschende kirchliche Welt, der Umgang mit den vielen hervorragenden Männern, welche am päpstlichen Hofe lebten, die Nähe Michelangelos — alles trug dazu bei, Raffaels Phantasie in neue Bahnen zu lenken. Außerhalb Roms hätte er Kompositionen so idealen Schwunges, wie sie uns in den Stanzenbildern entgegentreten, nicht schaffen können. Aber auch sein Formensinn gewann viele Anregungen und läuterte sich. Die ernste Schönheit der römischen Landschaft hat sein Auge gebildet, der stattlich vornehme

Typus der römischen Frauen sein Herz gewonnen. Die Hintergründe seiner Gemälde entlehnt er regelmäßig der ruinenreichen Umgebung Roms; der römischen Frau mit den großen feurigen Augen, dem stolzen Nacken und breiten Schultern begegnen wir nicht allein auf dem Frauen-



Fig. 257. Madonna mit dem Fisch. Von Raffael. Madrid.

bilde der Galerie Pitti, der sog. Donna Velata (Fig. 256), sondern auch in Madonnen und weiblichen Heiligen.

Wieder sind es Madonnenbilder, an welchen man die Entwickelung Raffaels am genauesten verfolgen kann. Während er in der ersten Zeit in Rom sich noch in den gewohnten floren-

tinischen Geleisen bewegt, nur freier in den Bewegungen, breiter in den Formen erscheint (die nur in Kopien bisher nachgewiesene Madonna di Loreto und die Madonna mit dem Diadem im Louvre), schlägt er später bei der Verkörperung des Madonnenideales einen



Fig. 258. Die h. Cäcilia. Von Raffael. Bologna, Pinakothek.
Nach dem Stich von J. Kohlschein.

Doppelweg ein, indem er bald die vollendete Schönheit, bald die Gnadennatur der Mutter Gottes in den Vordergrund stellt. Die Madonna della Sedia in der Pittigalerie (s. den Farbendruck) bedeutet keineswegs die Profanierung des Marienideales. Im Geiste der Renaissance ist die Schönheit als eine unmittelbare Offenbarung des göttlichen Wesens gedacht.



Madonna della Sedia.

Von Raffael. Florenz, Galerie Pitti.

Zu Springer, Kunstgeschichte Bd. III.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau



Diese höchste Schönheit zugleich mit frischer, schon durch die Volkstracht angedeuteter Lebendigkeit gepaart und die weise berechnete und scheinbar zwanglose Komposition des Rundbildes machen die „Sedia" zu einer der anmutigsten und liebenswürdigsten Schöpfungen des Meisters. Wie ganz anders tritt uns die Madonna mit dem Fische im Madrider Museum (Fig. 257) entgegen. Der thronenden Madonna steht rechts der h. Hieronymus, links der Erzengel Raphael mit dem jungen Tobias zur Seite. Hoher Ernst spricht aus dem Kopfe der Maria, hingebende Verehrung aus den Zügen der beiden Jugendgestalten. Und dieser religiöse Ton steigt in anderen Gemälden bis zum Visionären. In der Madonna di Foligno (vatikanische Pinakothek), wo die Madonna mit dem Christkinde als Schutzherrin der von Bomben bedrohten Stadt Foligno und als Patronin des knieenden Kämmerers Conti in den Lüften

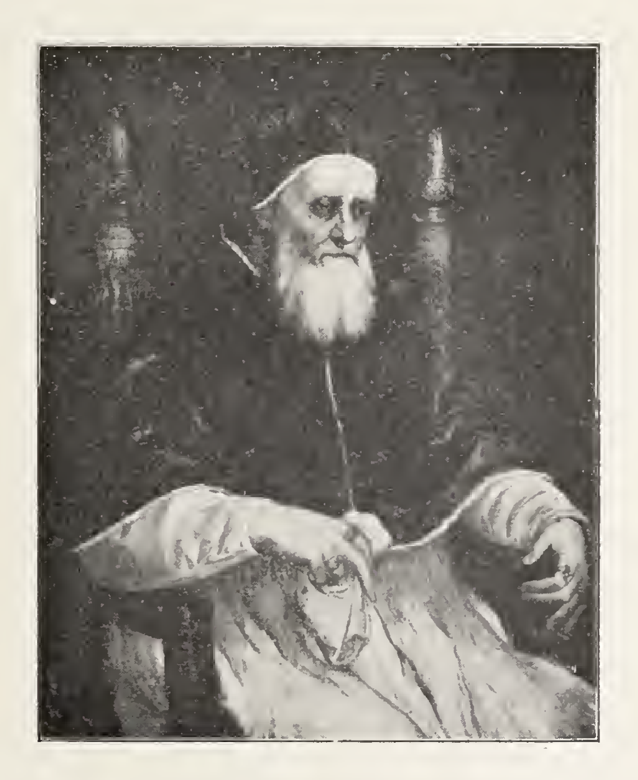


Fig. 259. Bildnis Julius II. Von Raffael. Florenz, Uffizien.

erscheint, ist die Landschaft schon nicht mehr von seiner Hand. Ergreifend schildert er in der h. Cäcilia (Fig. 258), dem besten Schatze der Pinakothek zu Bologna, die visionäre Stimmung. Die irdische Musik ist verstummt, aber leise erklingen aus Engelsmunde oben Himmelstöne, welchen Cäcilia und die andern Heiligen (Paulus, Johannes, Augustinus und Magdalena), jeder nach seiner Natur verschieden angeregt, lauschen.

Die frührömischen Tafelbilder Raffaels haben aber auch noch den Vorzug eines größeren Farbenreizes. Der Verkehr mit dem Venezianer Sebastiano del Piombo, dem er durch die gemeinsame Arbeit in der Villa Agostino Chigis, der Farnesina, näher getreten war, hatte ihn nach dieser Seite hin namhaft gefördert und gelehrt, an die Stelle der hellen Schönfarbigkeit, welche auf die Reinheit und den Glanz der Lokaltöne achtet, das Kolorit auf einen satten, dabei warmen Gesamtton zu stimmen. Besonders die Behandlung des Fleisches gewann durch das veränderte Verfahren, daher jetzt die Porträts einen hervorragenden Rang unter seinen Werken einnehmen, wie das Papstbildnis Julius' II., scharf lebendig in der Charakteristik des gewaltigen

Mannes und dabei in den Farben so fein gestimmt; von den zwei Exemplaren in den Uffizien (Fig. 259) und im Palaste Pitti gibt man jetzt jenem den Vorzug.

Für eine ursprünglich dem rein dekorativen Gebiete angehörige Bestellung schuldet die Nachwelt dem Papste Leo X. die höchste Dankbarkeit. An die Stelle der alten Teppiche, welche die unteren Wandflächen in der Sixtinischen Kapelle schmückten, sollten neue treten. Die Teppichbilder zu komponieren wurde Raffael beauftragt (1514—1516). Nach seinen Kartons wurden die Teppiche (elf an der Zahl) in Brüssel unter der Leitung des Pieter van Aelst gewirkt und am Stephanstage 1519 zum erstenmal in der Kapelle enthüllt. Die Teppiche,



Fig. 260. Der wunderbare Fischzug. Kartonzeichnung von Raffael. London, Kensington-Museum.

mit einer breiten Bordüre und mit Sockelbildern versehen, werden noch im Vatikan, freilich in argem Zustande, bewahrt; die Kartons Raffaels aber, leider nur sieben, kamen, von Rubens in Brüssel aufgefunden, in den Besitz König Karls I. von England und befinden sich gegenwärtig im Kensington-Museum. Wenn auch die mit dünner Leimfarbe auf zusammengeklebtes Papier gemalten Kartons mit der Zeit viel gelitten haben, so bilden sie doch neben den vatikanischen Fresken das Hauptwerk Raffaels, ja sie überragen diese sogar in einem Punkte, da sie nicht Spuren äußeren Zwanges, einer Anbequemung an den Willen des Bestellers zeigen, keinen spröden Stoff zu bewältigen hatten, sondern der Phantasie des Künstlers den freiesten Spielraum ließen. Die Eigentümlichkeiten des Raffaelischen Stiles, das feste Maß auch in leidenschaftlichen Schilderungen, der versöhnende milde Zug, die Scheu vor allem Gewaltsamen, Unvermittelten, treten daher hier am deutlichsten hervor.

Der Gegenstand der Schilderung waren die Stiftung der Kirche und solche Ereignisse der apostolischen Zeit, welche den göttlichen Schutz und die göttliche Macht in der Kirche beweisen. Der wunderbare Fischzug, die Übergabe der Schlüssel an Petrus bilden gleichsam die Einleitung zu dem Bilderkreise. Es folgen sodann die Heilung des Lahmen an der schönen Pforte des Tempels durch Petrus und Johannes, die Bestrafung des Ananias, die Blendung des Zauberers Elymas, das Opfer zu Lystra und Pauli Predigt in Athen. Je nach der Natur des Gegenstandes hebt der Künstler mehr die Seelenstimmungen der handelnden Personen hervor oder er ergeht sich in der Schilderung bewegter Volksszenen. Bald reizt ihn stärker das psycho=logische, bald treibt ihn mächtiger das dramatische Interesse. Wie weise stuft er in der Über=



Fig. 261. Pauli Predigt in Athen. Kartonzeichnung von Raffael. London, Kensington=Museum.

gabe der Schlüssel (Weide meine Lämmer) oder in dem wunderbaren Fischzug (Fig. 260) die Empfindungen der einzelnen Apostel ab. Je näher an Christus sie stehen, desto stürmischer, rückhaltsloser geben sie sich den Eindrücken des Wunders oder der gesprochenen Worte hin. Leise verhallen die Worte; die Entfernteren überlegen kühler ihren Sinn und ihre Bedeutung, oder sie gehen, wie Jakobus im Fischzug, ruhig ihrem gewohnten Geschäfte nach. Durch die reiche Gliederung der Komposition glänzt die Heilung des Lahmen; in der Bestrafung des Ananias wird das Plötzliche und Unerwartete des Vorganges wirkungsvoll wiedergegeben; die Blendung des Elymas macht durch die großartigen Gegensätze des siegreichen Apostels und des niedergeschmetterten Zauberers und die Wahrheit in der Schilderung der Hilflosigkeit des letzteren, welche die Umstehenden kaum glauben und fassen können, einen unauslöschlichen

Eindruck auf den Betrachter. Das Opfer zu Lystra wird nach den Worten der Apostelgeschichte 14, 8 dargestellt. Paulus und Barnabas haben einen Lahmen geheilt, werden von dem Volke für Jupiter und Merkur, die zur Erde herabgestiegen sind, gehalten und sollen das Dankesopfer empfangen. Den Opferapparat entlehnt Raffael antiken Skulpturen, deren Studium den Meister und die Schüler immer eifriger beschäftigte. Während auf der einen Seite der Geheilte und seine Freunde herandrängen, die einen neugierig das Wunder prüfend, die anderen in Verehrung zu dem Apostel blickend, steht dieser auf erhöhtem Sockel für sich und droht in Entrüstung über die Götzendienerei die Kleider zu zerreißen. Der Augenblick höchster Spannung ist gewählt, die Darstellung aber doch so geordnet, daß der Hergang in seinem ganzen Verlaufe deutlich erscheint. Die Gruppe am Opferaltar bildet die neutrale Mitte, und wie sie die Gegensätze räumlich auseinanderhält, so vermittelt sie auch lösend die leidenschaftlichen Stimmungen der Hauptpersonen. Wie ruhig erscheint dieser stürmischen Volksszene gegenüber die Predigt Pauli in Athen (Fig. 261). Nur der Apostel, an Größe die ganze Gemeinde überragend, zeigt eine heftigere Bewegung; die zahlreichen Zuhörer stehen alle unter dem Eindruck der vernommenen Rede und bilden gleichsam ihr lebendiges Echo. Naiv gläubig, für die Wahrheit beinahe schon gewonnen, sorgsam überlegend und prüfend, zweifelnd, streitend, stellen sie die ganze Stufenleiter der Stimmungen dar, welche die Predigt in ihren Seelen wachgerufen hat. Daß Raffael für die Figur des Apostels seine Studien in der Brancaccikapelle verwertete, raubt ihm nichts von dem Verdienst, beweist vielmehr, worauf es bei dem Urteile über seine Stellung in der italienischen Kunst wesentlich ankommt: daß er in der Tat die ganze ältere Entwickelungsreihe in seiner Person abschließt. Wohl aber erscheint eine andere Klage berechtigt. Raffael ist es nicht vergönnt gewesen, die Teppichkartons in Fresko auszuführen. Wie ganz anders würde dann die Schönheit des Werkes genossen werden! Mit Ausnahme des wunderbaren Fischzuges ist kein einziger Karton der Technik der Teppichweberei genau angepaßt worden. Diese mußte daher bei allem Farbenprunke, welchen sie hinzufügte, hinter den Absichten des Künstlers zurückbleiben.

Der zweite große Auftrag Leos X. bezog sich auf die Loggien, die offene Bogenhalle im vorderen Hofe (Cortile di Damaso) des vatikanischen Palastes. Sowohl die Kuppelgewölbe wie die Pfeiler und Rückenwände der Halle schmückte Raffael mit überwiegender Hilfe seiner Schüler in den Jahren 1512 bis 1519 malerisch aus. Jede in vier Felder geteilte Flachkuppel — und solcher Kuppeln gibt es dreizehn — enthält vier biblische Bilder. Man zählt also die Summe von 52 Bildern in kleinem Formate, die unter dem Namen „die Bibel Raffaels“ häufig in Kupfer gestochen und nachgebildet wurden. In den Schöpfungsszenen hielt sich Raffael an Michelangelos Muster; selbständig geschaffen und von reizender Wirkung sind die idyllischen Schilderungen aus der Zeit der Patriarchen und Mosis Jugendleben. Raffael gibt in diesen von ihm selbst entworfenen Bildern überall nur den Kern der Handlung, verleiht ihnen aber gerade dadurch trotz dem kleinen Maßstabe Größe und Kraft. Die Mehrzahl ist für die biblischen Schilderungen späterer Zeitalter geradezu typisch geworden. Die Loggien haben aber außerdem auf die dekorative Ausstattung innerer Räume einen großen Einfluß geübt. Die Pfeiler und Wände wurden, wie schon oben (S. 180) erwähnt, von Giovanni da Udine mit Grottesken bemalt, welche seitdem in zahlreichen Villen Roms Nachahmung und durch die Schüler Raffaels weite Verbreitung fanden. Kein Zweifel, daß auch hier die Anregung von Raffael ausging. Ebenso muß auf ihn der Kultus der antiken Kunst zurückgeführt werden, welcher gleichfalls in den Loggien eine reiche Stätte gewann. In den Stuckreliefs und gemalten Medaillons legten die Schüler Raffaels vornehmlich die Früchte ihrer antiken Studien nieder, daher wir in den Reliefs eine ganze Reihe antiker Skulpturen (Statuen, Sarkophag-

reliefs, Gemmen) zwischen allerhand launigen Einfällen, welche ihnen während der Arbeit kamen, flüchtig skizziert wiederfinden.

Neben dem Papste bewährte sich der reiche, ebenso üppige wie feinsinnige Kaufherr



Fig. 262. Linke Gruppe der Sibyllen. Wandgemälde von Raffael. Rom, S. Maria della Pace.

Agostino Chigi als warmer Gönner Raffaels. In seinem Auftrage malte Raffael in der Kirche S. Maria della Pace (um 1514) über einem Bogen die Sibyllen. Der Vergleich mit Michelangelos Sibyllen drängt sich unwillkürlich auf. Ihm folgte Raffael in der Zusammenstellung der Sibyllen mit Engeln, womit übrigens schon Giovanni Pisano vorausgegangen war

(Kanzel in Pistoja). Eigentümlich bleibt aber Raffael die unvergleichlich schöne Umrißlinie der ganzen Gruppe, die in freien Schwingungen sich der Bogenlinie anschließt, die Belebung des Raumes, die Anmut der Frauengestalten und die Lieblichkeit der Engelknaben (Fig. 262).



Fig. 263. Psychesaal in der Villa Farnesina in Rom.
(Nach Müntz, Raphael.)

Die Verbindung mit Agostino Chigi gab aber noch zu anderen Freskowerken Anlaß. In der Villa, welche sich Chigi erbauen ließ (S. 154, Abbildung S. 155), malte Raffael zunächst in einer kleineren Halle des Erdgeschosses die Galatea, wie sie triumphierend, von Tritonen

umgeben, das Meer auf einer von Delphinen gezogenen Muschel befährt. Hier arbeiteten neben Raffael noch andere Künstler: Peruzzi, Sebastiano del Piombo. Später aber (1517—1519) übertrug Chigi die Ausschmückung der größeren Halle ausschließlich Raffael. Die Anordnung des Bilderkreises wird aus der Ansicht der Halle (Fig. 263) kenntlich. In den vierzehn Stichkappen des Gewölbes schildert Raffael, von einem antiken Epigramm angeregt, den Triumph Amors, welcher die Waffen aller Götter als gute Beute wegschleppt und als Weltbeherrscher sich offenbart. In den von dicken Fruchtschnüren eingerahmten Bogenzwickeln sind Szenen aus der Psychefabel, nach der Erzählung des Apulejus, dargestellt. Unter diesen ragen besonders hervor die drei Grazien, welchen Amor seine Geliebte weist (Fig. 264), und Merkur, welcher von Jupiter ausgesandt wird, um die flüchtige Psyche zu holen. In der Mitte der Decke endlich, gleichsam auf zwei ausgespannten Teppichen, wird der Richterspruch



Fig. 264. Amor bei den Grazien.
Von den Fresken Raffaels in der Farnesina.

Jupiters und die Aufnahme Psyches in den Olymp und in dem anderen Bilde die Hochzeit Amors mit Psyche geschildert. Um den Tisch haben sich nebst dem Brautpaare Jupiter mit Juno, Neptun mit Amphitrite, Pluto mit Proserpina, Herkules und Hebe gelagert. Bacchus übt das Amt des Mundschenken, Ganymed kredenzt Jupiter den Göttertrank, Grazien und blumenstreuende Horen umschweben die Tafelrunde. Links stimmen die Musen zur Lyra Apollos und zur Flöte Pans das Hochzeitslied an, und Venus bewegt sich in zierlichem Tanzschritte. (Fig. 265). Die fröhliche Feststimmung, welche der dem feinsten Lebensgenusse gewidmete Raum in seinem Schmucke verlangte, wurde in Raffaels Fresken vollkommen erreicht.

Raffaels Leben in Rom, wie es sich in den späteren Jahren gestaltete, weckt in uns das Bild eines wahren Künstlerfürsten, der über eine Schar von Schülern gebietet, dessen Wirken kaum eine Grenze kennt, dem man nur huldigend naht. Seine Interessen umfassen alle Kunstzweige. Er leitet den Petersbau und zeichnet Palastpläne; die großen Werke der

monumentalen Malerei werden unter seiner Aufsicht geschaffen; er übt auf die Kupferstecherkunst (Marcantonio Raimondi von Bologna) nachhaltigen Einfluß. Ihn fesselt nicht allein die antike Kunst, er sucht auch die Form und Gestalt des alten Rom zu durchdringen und denkt an eine ideale Restauration der ewigen Stadt. Nur die größte Arbeitskraft war im stande, so umfassende, weitgreifende Aufgaben zu bewältigen. Von dieser Arbeitskraft legt auch die sorgsame Vorbereitung aller bedeutenderen Werke Zeugnis ab. Fast zu jedem dieser Werke haben sich Skizzen oder Modellstudien erhalten. Viele köstliche Entwürfe sind uns nur in Handzeichnungen aufbewahrt. Es zeigt also die schöpferische Kraft noch einen Überschuß über die ausgeführten Werke, und doch begreifen wir schon von diesen kaum, wie sie eine einzige Hand durchführen oder auch nur leiten konnte. Wunderbar ist, daß keine Spur von einer Ermüdung seiner Phantasie wahrgenommen wird.



Fig. 265. Die Hochzeit Amors und Psyches (aus der Farnesina).

Während er an den Kartons arbeitete, malte er seine besten Porträts (Castiglione, im Louvre) und schuf die aus einem Gusse entstandene Sixtinische Madonna für ein Kloster in Piacenza (jetzt in Dresden, s. die Farbentafel). Die absolute Vollendung des Werkes, die wunderbare Verschmelzung unmittelbar lebendiger Inspiration mit sorgfältigster Abwägung der Linien und Formen ließ sie im Glauben der Nachwelt erst am Ende seiner Laufbahn entstehen. Höher konnte Raffael nicht steigen, und gern träumte die Phantasie, daß er mit dem Höchsten und Besten seine Tätigkeit geschlossen habe. In Wahrheit ist die Sixtinische Madonna schon bald nach 1515 entstanden; als Höchstes in seiner Entwickelung wird sie aber stets angesehen werden. Die Sixtinische Madonna und die Madonna della Sedia bilden, jede in ihrer Art, die vollkommenste Verkörperung des Raffaelischen Madonnenideals. In den Tafelbildern aus seinen letzten Jahren macht sich übrigens das Streben nach Steigerung des Reichtums und der Tiefe der Komposition bemerkbar. So offenbaren die sog. große h. Familie im Louvre, 1518 für die Königin von Frankreich gemalt, und die sog. „Perle" in Madrid, ebenfalls die h. Familie darstellend, gegen früher eine reichere Entfaltung der Gruppe, und in seinem letzten Werke, der Transfiguration im Vatikan (Fig. 266), überragt die großartige Kühnheit, mit welcher zwei Szenen, die Verklärung Christi und die Vorführung des Besessenen vor die Apostel, verknüpft werden, alle früheren Werke des Meisters.

Raffael starb am Karfreitag (6. April) 1520 an den Folgen eines Fiebers, das er sich bei dem Ausmessen der Ruinen Roms zugezogen hatte, siebenunddreißig Jahre alt.

Einige Zeit hielt noch nach Raffaels Tode die Schule zusammen, zu deren wichtigsten



Die Sixtinische Madonna.

Von Raffael. Dresden, Kgl. Gemäldegallerie.

DREIFARBENDRUCK VON FR. RICHTER, LEIPZIG.



Vertretern neben Francesco Penni, Perin del Vaga und anderen Giulio Romano (1492—1546, S. 157) gehört. Den Stil des Meisters bewahrten sie noch in einzelnen Werken, wie Giulio Romanos „Madonna mit dem Waschbecken" (Dresden) und die Bilder



Fig. 266. Die Transfiguration. Von Raffael. Vatikan.

des Andrea (Sabbatini) da Salerno im Museum zu Neapel (Fresken in S. Gennaro dei Poveri ebenda) zeigen. Allmählich aber verblaßte mit dem steigenden Einflusse Michelangelos das Vorbild Raffaels, und auch das Zusammenwirken in Rom hörte auf, seitdem die Plünderung der Stadt durch die kaiserlichen Truppen (1527) und die arge Zerrüttung der

politischen Verhältnisse der Kunstpflege ein schweres Hemmnis bereitet und die Künstlerkolonie auseinandergesprengt hatten. Giulio Romano folgte einem Rufe nach Mantua; Marcanton, dessen Kupferstiche wesentlich durch die ihnen zugrunde liegenden Zeichnungen Raffaels berühmt geworden sind, siedelte wieder nach Bologna über; Giovanni da Udine kehrte in seine Heimat zurück; der als Dekorationsmaler berühmte, in der antiken Mythenwelt merkwürdig heimische Polidoro da Caravaggio (S. 176) wanderte nach dem südlichen Italien. Auch die Lokalschulen Mittelitaliens lösten sich um diese Zeit vom Volksboden los und verloren ihre selbständige Bedeutung.

---

d. Michelangelos spätere Tätigkeit.

Nach Raffaels Tode stand Michelangelo unbestritten als der erste in der italienischen Kunstwelt da. Den obersten Rang hatten ihm seine Anhänger und Schüler schon bei Lebzeiten Raffaels eingeräumt, den Nebenbuhler oft bitter angefeindet und bei Michelangelo in gehässiger Weise angeschwärzt. Ihre Hoffnung, die Erbschaft Raffaels anzutreten, ging nicht in Erfüllung. Trat doch selbst in den Verhältnissen und dem Wirkungskreise des Meisters keine Änderung ein. Nach wie vor mußte er in Florenz den oft wechselnden Plänen der medizeischen Päpste dienen. Seit dem Jahre 1516 arbeitete er an Entwürfen für die Fassade von S. Lorenzo. Er ließ in den Marmorbrüchen von Carrara Steine brechen, Säulen herrichten. Holz- und Wachsmodelle wurden geschaffen, um die architektonische Gliederung und den plastischen Schmuck zu versinnlichen. Weiter kam er nicht. Der Tod zweier Glieder der Familie weckte dann den Plan zu einem großen Grab- und Ehrendenkmal der Medici. Wieder machte sich (1521) Michelangelo mit Feuereifer an das Werk. Mannigfache Umstände hinderten den raschen Fortgang der Arbeit, zwangen Michelangelo wiederholt, den Plan zu ändern, die Größe des ursprünglichen Entwurfes zu beschneiden. Schließlich beschied man sich, nur den beiden jüngsten und nicht gerade rühmlichsten Verstorbenen des Hauses, Giuliano, Herzog von Nemours, und Lorenzo, Herzog von Urbino, Denkmale zu stiften. Michelangelo hatte bereits mehrere Statuen angefertigt, als der unselige Kampf zwischen der Republik Florenz und der Medici ausbrach, der mit der Vernichtung der florentinischen Freiheit, mit der Verwandlung des Freistaates in ein Herzogtum endigte. Während der Belagerung seiner Vaterstadt half Michelangelo die Verteidigung regeln. Mit allen seinen Wünschen und Empfindungen stand er auf der Seite der Feinde der Medici. Wie hätte er gleichzeitig mit Lust ihr Andenken verherrlichen können! Mußte er doch nach ihrem Siege auch ihre Rache fürchten. So ergriff er denn die erste Gelegenheit (Tod des Papstes Clemens VII. 1534), das Werk liegen zu lassen und wieder nach Rom überzusiedeln. Kurz vor seinem Tode, im Jahre 1563, wurden die beiden Denkmale, ohne daß sich Michelangelo weiter darum kümmerte, so wie wir sie gegenwärtig sehen, aufgestellt.

Die Anordnung der beiden Grabmonumente in der medizeischen Kapelle in S. Lorenzo in Florenz ist ganz die gleiche. Auf dem Deckel jedes Sarkophages ruhen zwei allegorische Gestalten, darüber in einer Nische befindet sich die Statue des Beigesetzten (Fig. 267). Zu Grunde liegt der Gedanke, daß die Zeit, durch die vier Tageszeiten personifiziert, den frühen Tod der beiden Herzöge betrauert. Ursprünglich sollte auch die klagende Erde und der über den neu empfangenen Schmuck erfreute Himmel auf dem Monumente Platz finden. Auf Porträtähnlichkeit hatte es Michelangelo nicht abgesehen; sowohl den Lorenzo, Herzog von Urbino (Fig. 269), in nachdenklicher Stellung, in sich versunken dargestellt — daher die volkstümliche

Bezeichnung: il pensieroso —, wie den Giuliano, Herzog von Nemours, als General der Kirche in römische Feldherrntracht gekleidet (Fig. 268), gab der Künstler in allgemeinerer Auf=

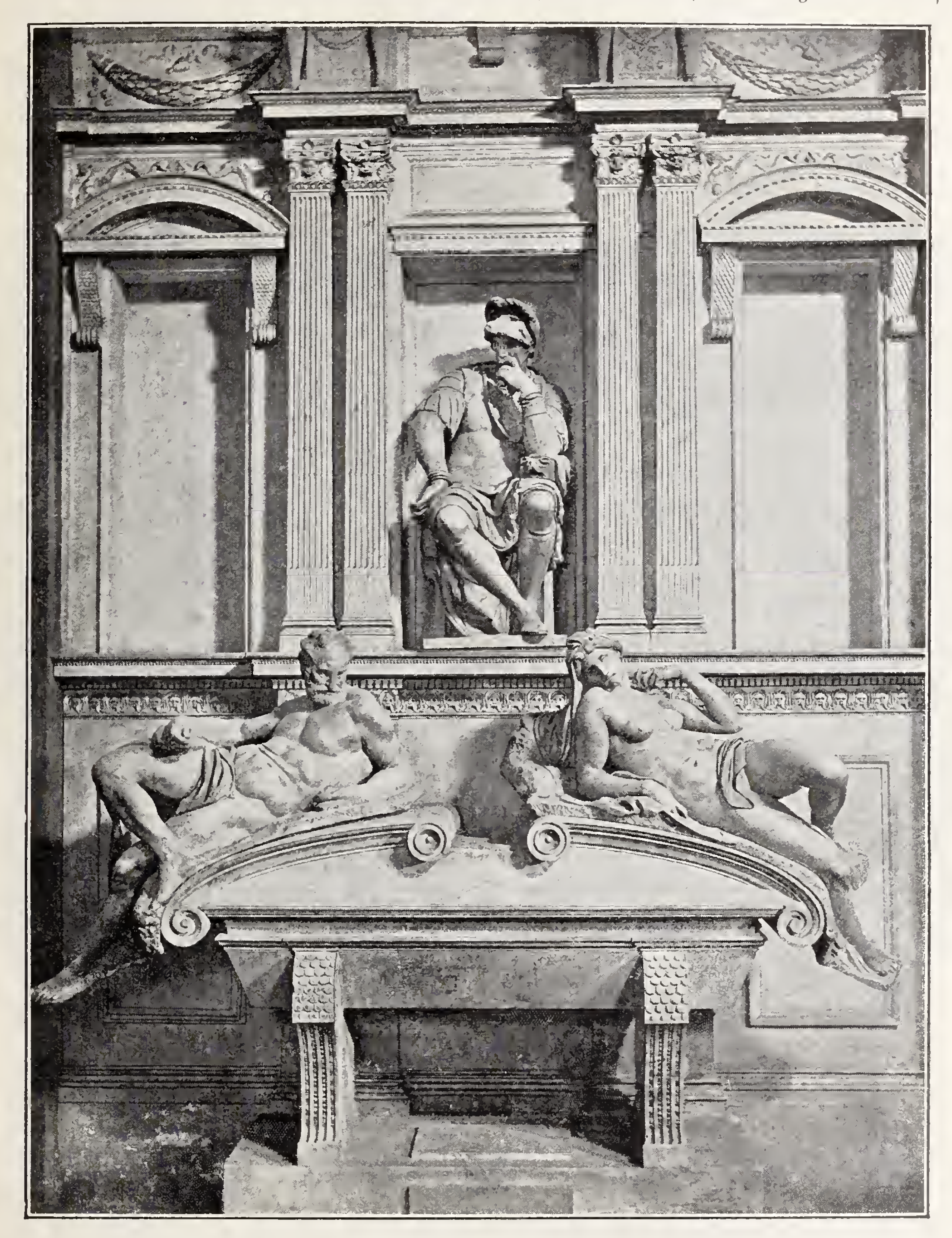


Fig. 267. Das Grabmal des Lorenzo de' Medici. Von Michelangelo.
Florenz, S. Lorenzo.

fassung. Zu Füßen Giulianos haben sich träumend die Nacht und der Tag gelagert, unter Lorenzo die Morgendämmerung oder Aurora und die Abenddämmerung niedergelassen. Einzelne

Teile, z. B. der Kopf des Tages, sind unvollendet geblieben; in allen Gestalten prägt sich das Streben aus, durch großartige Formen und mächtige Kontraste zu wirken. Ein geheimnisvoller Schein umwebt sie, ein gewaltiges Leben spricht aus ihnen, wenn auch die sie beseelende Empfindung dunkel bleibt.

Bei seiner Rückkehr nach Rom schwebte Michelangelo die Hoffnung vor, endlich ungestört das Grabmal Julius' II. vollenden zu können. In den Jahrzehnten, welche seit der Erteilung des Auftrages verflossen waren, hatte er wiederholt neue Verträge abgeschlossen und immer stärkere Kürzungen an dem ursprünglichen Riesendenkmale, welches nicht weniger als



Fig. 268. Giuliano, Herzog von Nemours.



Fig. 269. Lorenzo, Herzog von Urbino.

vierzig Statuen schmücken sollten, zugestanden. Stets stellten sich von seinem Willen unabhängige Hindernisse ein. Auch jetzt wurde er vom Papste Paul III. zu neuen Aufgaben abberufen und gezwungen, von der Arbeit abzustehen. Erst vierzig Jahre nach Beginn des Werkes (1545) kam das Denkmal zum Abschlusse und wurde in der Kirche S. Pietro in Vincoli aufgestellt, aber in durchaus verkümmerter Gestalt, so daß von der ursprünglichen großartigen Konzeption in dem häßlichen Wandbau kaum eine Spur sich erhalten hat. Von den drei Figuren, welche an der unteren Wand stehen (Rahel, Moses, Lea, Fig. 270), ist der zornmütige Moses weltberühmt. In den ersten Entwürfen hatte ihn Michelangelo nicht in einer Nische sitzend gedacht, sondern ihm mit anderen verwandten Figuren oben auf einem Freibaue seine Stelle angewiesen.

Über der Bewunderung der Einzelheiten, des linken Armes, des Bartes, des Knies, darf man die vollendete Kunst, mit welcher der augenblickliche Gemütsaffekt, die mühsame Beherrschung des Zornes, wiedergegeben ist, nicht übersehen. Mehrere von Michelangelo halb oder ganz vollendete Statuen fanden in dem reduzierten Denkmale keine Verwendung. Sie sind an verschiedenen Orten (Florenz, Paris) zerstreut. Die bedeutendsten Reste sind die beiden Sklaven im Louvre (Fig. 271). Sie waren mit vielen anderen Statuen bestimmt, dem Unterbaue des Denkmales vorzutreten, wo Michelangelo die von Julius II. eroberten Provinzen und die durch seinen Tod wieder gefesselten Künste darzustellen gedachte.



Fig. 270. Das Juliusdenkmal von Michelangelo (unterer Teil) in S. Pietro in Vincoli zu Rom.

Trotz der argen Verstümmelung, welche das Grabdenkmal Julius' II. ebenso wie das Medizeerdenkmal erlitten hat, haftet doch der Ruhm Michelangelos als Bildhauer vornehmlich an diesen beiden Schöpfungen. In der Tat lehren sie uns noch immer die Ideale, welchen sich seine Seele hingab, am besten kennen: die Gewalt der Empfindung, welche die äußeren Formen zu sprengen droht, die mühsam zurückgehaltene Leidenschaft, die tiefe Versenkung in eine Stimmung vorwiegend trüber Art, welche sich alle leiblichen Bewegungen untertan macht und die aus ihr aufgerüttelte Seele wie aus einem Traume plötzlich erwachen läßt. Auch das zuweilen allzu kühne Spiel mit dem Marmor und das Übersehen der durch die Maße des Blockes gegebenen Grenzen in dem heißen Schöpfungsdrange werden hier sichtbar. Gegen diese beiden großen Werke treten die Einzelstatuen, welche Michelangelo gemeißelt hat, in den Hintergrund. Zu Reliefarbeiten fand er in den späteren Jahren überhaupt keinen Antrieb mehr.

Die beiden Rundbilder der h. Familie im Museo Nazionale (Fig. 273) und in der Londoner Akademie, trefflich in der Komposition dem Raume angepaßt und lebhaft in der Bewegung besonders des Christkindes, fallen noch in seine Jugend, ebenso wie die Statue des



Fig. 271. Sklave für das Juliusdenkmal von Michelangelo. Paris, Louvre.



Fig. 272. Madonna von Michelangelo. Brügge, Liebfrauenkirche.

toten Adonis, gleichfalls in Florenz, und die von Dürer gepriesene Madonna in Brügge (Fig. 272). Während er an dem Medizeerdenkmale in Florenz arbeitete, fand er noch die Muße, für Gönner und Freunde kleinere Werke auszuführen: den nackten Christus, allerdings

vom kirchlichen Typus abweichend, aber in die denkbar edelste Körperform gefaßt, und den (unvollendeten) jugendlichen Apollo, der im Begriffe steht, einen Pfeil aus dem Köcher zu holen. Der Christus ist in S. Maria sopra Minerva in Rom, der Apollo im Nationalmuseum zu Florenz aufgestellt. In dieser Zeit stand er sonst der Antike, welche in der Jugend seine Phantasie so sehr angeregt, fast ausgefüllt hatte, völlig fern. Man möchte glauben, daß er sich der besänftigenden, klärenden Wirkung der Antike erinnerte, als ihn das herbe Schicksal von Florenz in die trübste Stimmung versetzt hatte. Denn in die gleiche Zeit wie der Apollo fällt auch das Temperagemälde der Leda (im Magazin der Londoner Nationalgalerie), welches vielleicht unmittelbar auf ein antikes Vorbild zurückgeht.



Fig. 273. Madonna. Marmorrelief von Michelangelo. Florenz, Museo Nazionale.

Das Werk, welches Michelangelo seit 1535 an der Vollendung des Juliusdenkmals hinderte, war das „Jüngste Gericht" an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle. Papst Paul III., welcher sein Pontifikat gleichfalls durch eine Schöpfung des Meisters verherrlicht sehen wollte, gab ihm den Auftrag, dessen Ausführung den älteren Fresken Peruginos das Dasein kostete. Am Schlusse des Jahres 1541 war das Riesenfresko vollendet. Das berühmte Kirchenlied »Dies irae« gibt am besten den Eindruck des Gemäldes wieder, in welchem Michelangelo die rächende Macht Christi und die furchtbare Vergeltung schilderte. Christus, seine Mutter zur Seite, von zahllosen Heiligen umgeben, nimmt die Mitte des Bildes ein. Wirkungsvoll sind namentlich die Märtyrer in der Nähe Christi, welche die Werkzeuge, mit denen sie gepeinigt worden, zur Rache auffordernd emporhalten. In der unteren Abteilung wogen und schweben die Auferstandenen, die einen zur Seligkeit emporsteigend, die anderen zur Hölle hinabgezogen, während in der Mitte die sieben Engel des Gerichtes die Posaunen blasen (Fig. 274).

In der untersten Zone erblicken wir links das Feld der Auferstehung, auf welchem die wiederbelebten Leiber den Gräbern entsteigen; rechts aber fährt Charon die Verdammten der Unterwelt entgegen, wo ihrer der Höllenrichter Minos harrt.

Das „Jüngste Gericht" ist noch nicht das letzte Werk Michelangelos. In den Jahren 1543 bis 1550 malte er in der Cappella Paolina im Vatikan die Bekehrung Pauli und die Kreuzigung Petri. Doch stehen beide Fresken tief unter den früheren Werken. Für



Fig. 274. Gruppe aus dem Jüngsten Gericht von Michelangelo.
Rom, Sixtinische Kapelle.

Vittoria Colonna, die hochverehrte Freundin seiner späteren Tage, zeichnete er die Madonna unter dem Kreuze und einen qualvoll leidenden Christus am Kreuze in einer Auffassung, welche für die späteren Geschlechter maßgebend wurde. Mehrere seiner Kompositionen wurden von Schülern und jüngeren Künstlern ausgeführt. So gehen die Kreuzabnahme des Daniele da Volterra in S. Trinità de' Monti zu Rom (Fig. 275) und die drei Parzen in der Galerie Pitti auf Entwürfe Michelangelos zurück. Und auch auf die Auferweckung des Lazarus von Sebastiano del Piombo (London, Nationalgalerie) mochten seine Ratschläge Einfluß geübt haben. Sebastiano del Piombo war ursprünglich in Venedig in Giorgiones Werkstätte zum

Maler ausgebildet worden; durch Agostino Chigi, den reichen Bankherrn und Kunstfreund, nach Rom gerufen, gelangte er hier zu großem Ansehen und wurde von der Partei Michelangelos dem vielbeneideten Raffael gegenübergestellt. Die Auferweckung des Lazarus, worin namentlich die Gestalt des Lazarus an Michelangelo erinnert, wurde von Sebastiano 1519 im Wettstreit mit Raffael (Transfiguration) gemalt.

In den letzten Jahrzehnten seines Lebens stand Michelangelo auf einsamer Höhe. Gleich einem Patriarchen wurde er verehrt, als „der Einzige" gepriesen. Sein Ansehen als Künstler



Fig. 275. Kreuzabnahme. Von Daniele da Volterra.
Rom, S. Trinità de' Monti.

war unbegrenzt, aber auch als Mensch erschien er über das Urteil der Zeitgenossen erhaben. Gegen seine Schwächen wurde kein Wort des Tadels mehr laut; die zarteste Rücksicht wurde von den Großen der Erde wie von den Freunden und Schülern auf seine Wünsche und Meinungen genommen. Sein Tätigkeitskreis schränkte sich allmählich doch ein. Ab und zu nahm er den Zeichenstift oder den Meißel noch zur Hand. Er dachte an sein eigenes Grabdenkmal und schuf zuletzt noch die mächtige Gruppe der Pietà, welche gegenwärtig hinter dem Hochaltar des Domes zu Florenz aufgestellt ist. Christus, eben vom Kreuze abgenommen, ruht in

den Armen des Nikodemus, von zwei Frauen, die zur Seite des Leichnams knieen, gestützt. Das Werk ist noch immer kühn und groß angelegt, läßt aber in der Ausführung das klare Auge und die sichere Hand vermissen. Ganz erfüllte ihn in den letzten Jahrzehnten nur die Architektur. Auf seine Wirksamkeit als Baumeister von St. Peter legte er das größte Gewicht, hier entfaltete er frei seine alte Kraft. Es ist, als ob seine Phantasie sich zuletzt am liebsten in dem Reiche der architektonischen Formen bewegt, als ob ihr nur das Bewegen großer Massen genügt habe. Außer dem Fortbau der Peterskirche beschäftigte ihn noch der Ausbau des von Antonio da Sangallo begonnenen Palastes Farnese (S. 154), die Regelung des Kapitolplatzes und die Umwandlung eines antiken Thermensaales in die Kirche S. Maria degli Angeli.

Als Michelangelo 1564 starb, an demselben Tage (18. Februar), an welchem der Prophet einer neuen Geistesrichtung und Weltanschauung, Galilei, geboren wurde, strahlte die römische, überhaupt die mittelitalienische Kunst schon längst nicht mehr im alten, hellen Lichte. Namentlich die Malerei lieferte fast nur noch Proben großer Handfertigkeit, ließ aber die Kraft der Phantasie und den schönen Formensinn schmerzlich vermissen. Beinahe möchte man glauben, die Natur hätte sich, nachdem sie so viele große Künstler hervorgebracht hatte, erschöpft und ruhte eine Zeitlang aus. Jedenfalls machte sich in der Nähe Michelangelos die sinkende Kraft der Maler am meisten geltend.

4. Die Malerei des 16. Jahrhunderts in Oberitalien.

Kunstschulen, welche sich nicht in der Mitte des Kulturstromes bewegen, zeigen eine verhältnismäßig ruhige, langsamere Entwickelung. Sie erreichen nur selten den Höhepunkt des Fortschritts, bestimmen nicht das Schicksal der nationalen Kunst; sie halten aber auf der anderen Seite auch den Verfall länger von sich ab. Die Malerei in Oberitalien erfreute sich bis tief in das sechzehnte Jahrhundert hinein eines frischen gesunden Lebens. Sie verdankt diese längere Lebensdauer der größeren Entfernung von den Hauptstätten der Kunst. Dadurch blieb sie dem drückenden Einflusse der vornehmen Meister entzogen und konnte ihre natürliche Richtung stetig ausbilden. Weiter aber erstarkten in ihr gerade die Elemente, welche die spätere Renaissancebildung beherrschten. Die kühnen Humanistenträume waren verflogen, der ideale Aufschwung, welcher eine Erneuerung der geistigen Welt erhoffte, ermattete. Blieb aber auch das Ziel einer harmonischen, allumfassenden Vereinigung menschlicher Kräfte und Fertigkeiten unerreicht, so retteten sich doch die Künstler, denen das beste Erbe der Renaissancebildung zufiel, die Freude an einem harmonischen Dasein, an schönen Lebensformen. Ein vornehmer Genußsinn zeichnet daher das jüngere Geschlecht aus und macht es zum Lehrer und Vorbilde der Völker Europas. Hier nun griff die oberitalienische Malerei ein, welche der fröhlichen Fülle des Lebens, dem malerischen Scheine, der schönen Natur ihre besondere Aufmerksamkeit zuwandte.

Unter den Lokalschulen diesseits der Apeninnen verdient die Schule von Ferrara eine besondere Erwähnung. Sie vermittelt zwischen Rom und Oberitalien, doch behält die ursprüngliche heimische Richtung das Übergewicht. Am stärksten zeigt sich Benvenuto (Tisi da) Garofalo (1481—1559) in seinen zahlreichen Altarbildern von Raffael berührt. Er strebt eine größere Idealität an als seine Genossen, kommt aber dadurch leichter in die Gefahr einer gewissen ausdruckslosen Leere. Ungleich selbständiger ist Lodovico Mazzolini (um 1478—1528), dessen kleine, namentlich in römischen Galerien häufige Bilder durch den gelbrötlichen Farbenton auffallen. Auch bei Dosso Dossi (um 1479—1542), dem bedeutendsten Vertreter

der Schule, siegt die eigentümliche ferraresische Richtung, besonders in der Färbung, über einzelne äußere Einflüsse, welche er vielleicht von Raffael, namentlich aber von den Venezianern erfahren hat. Dazu kommt aber noch eine persönliche Vorliebe für reiche landschaftliche Hintergründe, die selbst bei Altarbildern, z. B. in der Vision der überaus kräftig charakterisierten Kirchenväter in Dresden durchschimmert, und ein phantastischer Zug, welchen er z. B. in der Circe der Galerie Borghese wirkungsvoll anschlägt. Große historische Bedeutung gewannen aber doch nur zwei einzeln dastehende Künstler: Correggio und der nach Mantua aus Rom übergesiedelte Giulio Romano, sowie die weitverzweigte venezianische Schule.

Ohne Ahnen steht Antonio Allegri aus Correggio (1494—1534), gemeinhin kurzweg Correggio genannt, da. Ebenso gering wie unsere Kunde von seinem äußeren Leben —



Fig. 276. Aus den Freskomalereien in der Kuppel von S. Giovanni in Parma, von Correggio.

daher die mannigfachen Legenden, die nachmals um ihn ausgesponnen wurden — ist auch unsere Kenntnis seiner künstlerischen Entwickelung. Als sein erster Lehrer wird der in Modena tätige Bianchi aus Ferrara genannt; seine Jugendwerke zeigen auch eine gewisse Verwandtschaft mit der ferraresischen Schule. Ferner übten Mantegnas Bilder auf ihn in seiner Jugend Einfluß, und dieser Quelle entstammt seine Kunst der perspektivischen Verkürzungen. Im wesentlichen verdankt er aber seinen Stil, seine Auffassung und seine Technik seiner eigenen Natur. Mit feinster Empfindung ausgestattet, weiß Correggio insbesondere die Zustände gesteigerter Sinnlichkeit und erhöhter Lebensfreude bis zur vollendeten Seligkeit zu schildern und findet dafür in dem Helldunkel den entsprechenden malerischen Ausdruck. Jubelnde Engel- und Heiligenchöre, deren innere freudige Erregtheit sich auch in der leidenschaftlichen Bewegung kundgibt, mythologische Darstellungen wie Jo, Danaë, Gestalten überhaupt, welche von mächtigem Lebensgefühl durchströmt werden, gelingen ihm am besten. Als Freskomaler lernt man ihn nur in Parma

kennen. In einem Gemach der Äbtissin des Nonnenklosters S. Paolo malte er schon 1518 über dem Kamin Diana auf Wolken fahrend und an der Decke in den Öffnungen einer Weinlaube zahlreiche, mit Jagdgeräten bewaffnete Kinder, Gestalten von schalkhafter Anmut und frischer Natürlichkeit, welche sie dadurch von vielen späteren Schöpfungen vorteilhaft unterscheiden. Gewaltig ist der erste Eindruck seiner Kuppelfresken in S. Giovanni und im Dome. Dort malte er (seit 1521) Christus, von den Aposteln (Fig. 276) umgeben, wie er in seiner himmlischen Glorie dem Evangelisten Johannes erscheint, hier (bis 1530) die Himmelfahrt Mariä. Wohl regt sich im kritischen Verstande der Zweifel, ob die höchste Vergeistigung der Gestalten im Ausdrucke mit der materiellen Auffassung des Vorganges, der Untersicht, den Wolkenpolstern u. s. w. vereinbar sei. Schließlich siegt aber doch die Kunst des Malers, welcher es



Fig. 277. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Von Correggio. Florenz, Tribuna der Uffizien.

so wunderbar versteht, die rauschendsten Empfindungen zu versinnlichen, und für die Wiedergabe eines nahezu bacchantischen Taumels und Jubels die schönsten Farben bereit hält. Nicht groß ist die Zahl seiner Ölbilder. Er malte mit höchster Sorgfalt und darum nicht schnell. Die Madonna mit dem h. Franciscus in Dresden und die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten in der Tribuna (Fig. 277) vertreten die frühere, die Geburt Christi, bei der das Licht vom Christkinde ausströmt, und die Madonna mit dem h. Sebastian in Dresden, die spätere Zeit des Meisters. Außer diesen werden die Madonna mit dem h. Hieronymus (der Tag genannt) in der Galerie zu Parma (Fig. 278), die Madonna della Scodella ebendort, die Vermählung der h. Katharina im Louvre und mehrere mythologische Bilder am höchsten geschätzt.

Die Kunst Correggios vererbte sich nicht auf seine Schüler, deren bekanntester, Francesco Mazzuoli genannt Parmeggianino (1504—1540), nicht durch seine gezierten Madonnen,

sondern nur durch seine lebendig erfaßten Porträte sich als tüchtiger Maler bewährte. Aber auf die italienische Malerei des 17. Jahrhunderts hat Correggio den größten Einfluß geübt und noch im 18. Jahrhundert (Rokoko) hallt sein Stil nach.

Eine ähnlich starke Nachwirkung auf die spätere Kunst äußern die Werke Giulio Romanos. Von dem Markgrafen Federigo II. Gonzaga 1524 nach Mantua gerufen, brachte er hier die zweite Hälfte seines Lebens (bis 1546) zu. Der Schüler Raffaels ist nur noch in wenigen Zügen kenntlich. Eine gröbere Zeichnung, eine derbere Auffassung und eine mehr



Fig. 278. Der „Tag", von Correggio. Parma, Pinakothek.

äußerliche Wiedergabe der Antike unterscheiden seine Mantuaner Werke von seinen früheren Schöpfungen. Wirkungsvoll aber bleiben sie durch die sinnliche Lebensglut, welche aus ihnen strömt, die Kühnheit der Komposition und die dekorative Pracht der Farbe. In einem Zimmer des von ihm selbst erbauten Palazzo del Tè (S. 158) malte Giulio Romano sechs Rassepferde des Schloßherrn in völlig moderner Porträtmäßigkeit, in den folgenden allerlei Mythologisches, zum teil mit landschaftlichen Hintergründen, in dem letzten mit völliger Verachtung aller architektonischen Gliederung den riesigen Gigantensturz (Fig. 279), mehr ein Kunststück als ein Kunstwerk, auf gewöhnliche Augentäuschung berechnet. Das Residenzschloß in der Stadt enthält

auch noch halbzerstörte Freskobilder von ihm mit Szenen aus dem trojanischen Kriege, die einstmals einen großen Eindruck gemacht haben müssen.

Eine viel längere Lebensdauer und größere Selbständigkeit als die Schulen von Parma und Mantua bewahrt die venezianische Kunst im sechzehnten Jahrhundert. Mit Giovanni Bellini (um 1428 bis 1516) beginnt die Reihe der großen venezianischen Maler, welche mit Paolo Veronese schließt. Muß nicht dieser plötzliche Aufschwung der venezianischen Malerei als ein wahres Wunder gelten? Kein unmittelbares Band verknüpft sie mit dem Heldenzeitalter



Fig. 279. Aus dem Sturz der Giganten. Wandmalerei von Giulio Romano. Mantua, Palazzo del Tè.

der italienischen Kunst. Auch wenn man von Raffael und Michelangelo herkommt, blickt man überrascht in eine völlig neue Welt. Sie erscheint selbst auf dem eigenen Boden kaum vorbereitet. Konnte doch Venedig noch am Anfange des 15. Jahrhunderts der Dienste lombardischer und mittelitalienischer Meister nicht entbehren. In Wahrheit bleibt aber trotzdem die venezianische Malerei die Frucht einer langen, stetigen Entwickelung; nur daß diese erst völlig verständlich wird, wenn man die allgemeinen Zustände Venedigs mit in Betracht zieht.

Wenige Jahrhunderte reichten hin, um ein kleines, mühsam dem Meeresboden abgerungenes Pfahldorf in die größte Handelsstadt Europas zu verwandeln. Das Wappentier Venedigs, der Löwe von San Marco, hat nur eine Tatze auf dem festen Lande, mit den anderen schlägt er das Meer. Auf die Seemacht gründeten die Venezianer ihre Größe, aus dem Handel schöpften

sie ihren Reichtum, und zwar aus dem Handel mit dem Osten. Der Orient erfreute sich aber im Mittelalter einer glänzenderen materiellen Kultur als das Abendland, war im Besitze aller Luxuskünste. Durch diesen Verkehr lernten die Venezianer diese Künste kennen und schätzen; sie umgaben sich im Leben mit ihnen und erfüllten ihre Phantasie mit den hier empfangenen Eindrücken. Der Widerschein solcher Prachtliebe machte sich in der venezianischen Architektur, namentlich in der Begünstigung der farbigen Inkrustation frühzeitig geltend; im Gebiet der Malerei konnte er naturgemäß nur langsam und allmählich hervortreten. Aber die Keime zu ihrer eigentümlichen Blüte barg der venezianische Boden gleichfalls von altersher. Um die Lebensquelle des Reichtums und der Macht nicht versiegen zu lassen, bedurfte es nicht allein eines stets regen Handelssinnes, sondern auch bei der besonderen Natur der Beziehungen zum Oriente einer ungewöhnlichen Kraft und Klugheit der herrschenden Klassen. So lange die venezianischen Patrizier im Dienste der Republik in der Ferne weilten, mußten sie die staatsmännischen und kriegerischen Eigenschaften auf das höchste anspannen; heimgekehrt liebten sie dagegen die Schätze des Lebens voll zu genießen.

Die Phantasie der Maler blieb von solchen Umständen nicht unberührt. Diese kräftigen, allseitig gewandten und gerüsteten Charaktere mußten sie zur Wiedergabe reizen, das üppig glänzende Leben, welches sich vor ihren Augen entfaltete, mußte zur künstlerischen Verherrlichung des eignen Daseins verlocken. Dazu bedurfte es aber einer vollen Beherrschung der Farbe. Denn nur die warme Farbe, nicht die Linie, mag diese noch so rein und edel gezogen werden, kann die volle Lebendigkeit, den reichen Glanz des Daseins wahrhaftig schildern. Wir begreifen die Notwendigkeit, daß gerade in Venedig sich eine hervorragende Schule von Koloristen ausbildete, zumal da zu den allgemeinen historischen Bedingungen noch besonders günstige landschaftliche Umstände hinzutraten. Der aus den Lagunen aufsteigende Dunst nimmt den Umrissen alles Scharfe und Harte, umzieht sie mit weichen Tönen, badet die Gestalten in goldigem Lichte. Dem Zauber der venezianischen Farbe konnte sich kein Künstler, der in der Lagunenstadt wirkte, völlig entziehen. Die Mehrzahl der Maler entstammt den benachbarten Landschaften, bewahrt in der Wahl der Typen und in der Zeichnung der Gestalten die örtlichen Gewohnheiten; nur in der Farbe offenbaren sie einen gemeinsamen Zug. Das ist Venedigs Geschenk.

Gerade zur richtigen Zeit stellte sich der Umschwung in der venezianischen Malerei ein. Die reale Macht Venedigs begann zwar seit dem Ende des 15. Jahrhunderts langsam zu sinken, die große, wahrhaft heroische Arbeitskraft erlahmte allmählich. Um so leichter gab man sich den Lebensgenüssen hin, zehrte gleichsam von den angesammelten Kapitalschätzen. Dem Abende des weltgeschichtlichen Venedigs war das Glück der schönsten künstlerischen Verklärung beschieden.

Als den ersten echt venezianischen Maler begrüßen wir Giovanni Bellini. Er reißt sich bald los von der herben und strengen Richtung seines Vaters Jacopo (S. 124), und seines Schwagers Mantegna, die noch in einigen Jugendwerken, wie in der „Verklärung Christi“ im Museum Correr erkennbar ist, bemächtigt sich vollständig der durch Antonello (S. 131) nach Venedig überbrachten neuen Technik der Ölmalerei, und lauscht dem Kolorit zuerst alle die Wirkungen ab, welche die venezianische Malerschule auszeichnen. In seinem langen Leben entwickelt er (auch in Wandgemälden) eine erstaunliche Fruchtbarkeit. Noch als Dürer 1506 Venedig besuchte, galt Bellini als der beste in der Malerei. Aus dieser Zeit (1505) stammt die Tafel in S. Zaccaria in Venedig. Die Madonna, in einer mosaizierten Nische thronend, ist von den Heiligen Petrus und Katharina (links), Hieronymus und Lucia (rechts) umgeben; ein geigenspielender Engel sitzt auf der untersten Thronstufe. Ein ähnliches Bild, nur in die

Breite gezogen, wie es bei den in Venedig beliebten „Empfehlungsbildern“ fast immer der Fall ist, bewahrt aus Bellinis früherer Zeit (1488) die Kirche S. Pietro auf Murano (Fig. 280). Auch hier sitzt die Madonna, von musizierenden Engeln umgeben, auf erhöhtem Throne und empfängt die Huldigung des Dogen Barbarigo, welcher ihr vom h. Markus vorgestellt wird.

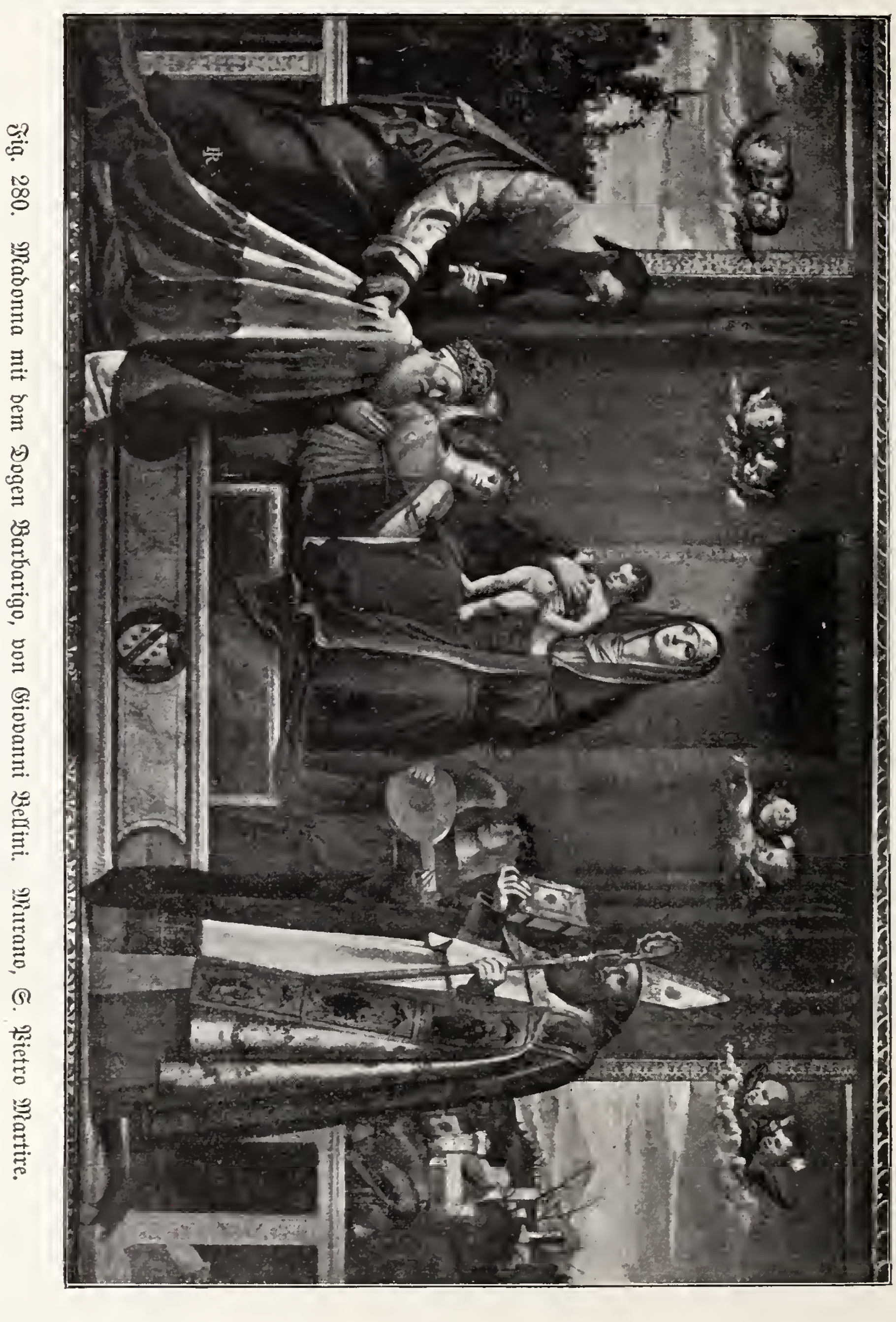


Fig. 280. Madonna mit dem Dogen Barbarigo, von Giovanni Bellini. Murano, S. Pietro Martire.

Als Zeuge der Handlung tritt der h. Augustinus hinzu. In solchen Werken hallt die andächtige Stimmung leise nach. Bestimmend für den Eindruck bleibt aber der Madonnentypus, welcher hier und in den beliebten und viel nachgeahmten Halbfigurenbildern die reife Schönheit venezianischer Frauen wiedergibt, und ferner die Übertragung der Szene in vornehm menschliche Kreise. Solche Kompositionen sind in der Kunstgeschichte unter dem Namen: heilige Unter-

haltungen (sacre conversazioni) bekannt, weil in ihnen eine stillruhige Stimmung herrscht, die Heiligen in traulicher Weise zusammenstehen und nur durch erhöhtes Lebensgefühl und auserlesene Schönheit und Kraft ihr überirdisches Wesen offenbaren. Nach alter Überlieferung gilt Giovanni Bellini als Lehrmeister der drei größten Venezianer: Giorgione, Palma Vecchio und Tizian, und wenn auch diese drei ihre Ausbildung wesentlich mit dem Wetteifer untereinander verdanken, so bleibt doch sein Ruhm, daß er zuerst die Richtung eingeschlagen hat, die das jüngere Geschlecht zu Ende führte.

Neben Giovanni wirkten noch zahlreiche Künstler, in ihrer Tätigkeit besonders durch die weit umfassenden Aufgaben im Dogenpalaste gefördert. Die Haupträume desselben wurden mit Gemälden geschmückt, welche fast sämtlich der Geschichte und der Verherrlichung Venedigs gewidmet waren. Leider hat die große Feuersbrunst im Jahre 1577 die älteren Schöpfungen im Palaste zerstört. Da aber auch die stattlichen Brüderschaftshäuser (scuole) in Venedig mit solchem malerischen Schmucke bedacht wurden, so fehlt es nicht an Beispielen der eigentümlichen Erzählungsweise der venezianischen Künstler. Gentile Bellini (um 1427 bis 1507), der ältere Bruder Giovannis, welcher zeitweilig im Dienste des Sultans Mahomet II. stand, schilderte für hochangesehene „scuole“ die Legende von einem wunderwirkenden Kreuzpartikel und das Leben des h. Markus; Vittore Carpaccio (bis um 1522) malte neun Szenen aus der Ursulalegende (Fig. 281). Was diesen Werken fehlt, ist der architektonische Ausbau, welcher die historischen Bilder der Florentiner auszeichnet, und die strenge Gliederung der Komposition. Sie erfreuen dafür durch die viel frischere Lebendigkeit, die unmittelbare Gegenwärtigkeit der Darstellung. Man sieht, wie ausschließlich Venedig auf diese Maler gewirkt hat. Für die Hintergründe haben die Stadt, deren landschaftliche Umgebung oder orientalische Erinnerungen die Anregung geboten; in den handelnden Personen, in den stets zahlreichen Zuschauern, welche an den Vorgängen teilnehmen, sind die Eindrücke des venezianischen Volkslebens kräftig niedergelegt. Von diesen heiteren Erzählungen war der Übergang zu den später gemalten Novellen leicht zu finden. Noch näher als der aus der Schule von Murano hervorgegangene Carpaccio stehen Giovanni Bellini zwei Maler, welche außer durch die warme, klare Farbe auch durch die liebevoll ausgeführten landschaftlichen Hintergründe sich auszeichnen. Cima da Conegliano insbesondere, dessen Tätigkeit sich mit Sicherheit bis 1508 verfolgen läßt, streift in seinen thronenden Madonnen dicht an das Vorbild des Meisters, während Marco Basaiti in seinen kleinen Madonnen über dem kräftigen Kolorit die Innigkeit des Ausdruckes nicht vergißt. Alle diese Maler der Übergangszeit treten aber für die historische Betrachtung gegen die großen Künstler des 16. Jahrhunderts in den Hintergrund. Sie haben doch nur eine lokale Bedeutung; dagegen werden in den Gemälden Giorgiones, Tizians und Palmas nationale Stimmungen verkörpert.

Die Renaissancebildung in Italien hatte ihre Entwickelung vollendet. Die Hoffnung, den Kern des Lebens neu zu gestalten, wie die Humanisten kühn träumten, zerschellte an den wirklichen Weltmächten. Das ideale Ziel, soweit es den Lebensinhalt betraf, unerreicht geblieben, verschob sich. Es galt, der äußeren formalen Bildung eine vollkommene Gestalt zu verleihen, den Lebensgenuß reich und schön, in seiner Art harmonisch auszustatten. Je schlimmer die öffentlichen Zustände in Italien beschaffen waren, desto höher stieg der Wert eines glänzenden privaten Daseins. Der schöne Schein desselben mußte für die verlorenen Güter Ersatz geben. Worin der Staatsmann und Volksfreund die Spuren des nationalen Niederganges erblickte, das behielt doch, dank der Zurüstung der älteren Renaissancekultur, noch einen idealen Schimmer und blieb für weitere Kreise immer begehrenswert. Die künstlerische Verklärung des privaten Lebensgenusses ist die letzte Frucht der italienischen Renaissance.



Fig. 281. Aus der Legende der h. Ursula. Von Carpaccio. Venedig, Akademie.

Hier griff nun Venedig entscheidend ein. In Venedig war der Boden gerade für diese Art künstlerischen Strebens seit langem trefflich vorbereitet, hier allein konnte dieses Streben zu voller Reife gelangen. Venedig wurde der letzte große Schauplatz der Renaissancekunst.



Fig. 282. Thronende Madonna mit Heiligen. Von Giorgione. Castelfranco, S. Liberale.

Die Helden aber dieses die Sinne bezaubernden Kunstspieles sind Giorgione, Palma und vor allem Tizian.

Giorgione, mit vollem Namen Giorgio Barbarelli, wurde 1478 in der fröhlichen

Trevisaner Mark zu Castelfranco geboren, wahrscheinlich als illegitimer Sprosse der vornehmen Familie Barbarelli. Die Zeitgenossen gaben ihm den Adel zurück, indem sie ihn wegen seiner stattlichen Leibesgestalt und seiner künstlerischen Tüchtigkeit Giorgione, den großen Georg, nannten. Dunkel bleibt sein kurzer äußerer Lebenslauf — er starb, in jungen Jahren, spätestens 1510 —, geheimnisvoll und, wie schon Vasari klagte, schwer verständlich seine künstlerische Natur. Doch gilt dies nur von den Gegenständen der Schilderung. Die Stimmung und die Empfindungs=



Fig. 283. Sog. Familie des Giorgione. Venedig, Galerie Giovanelli.

weise, aus welcher seine in tiefe Farbenglut getauchten Gemälde hervorgehen, liegen offen zu Tage. Seine hohe musikalische Begabung, sein Liebesglück haben schon die ältesten Biographen gerühmt, den sinnig poetischen Zug in seiner Persönlichkeit gepriesen. Den Widerschein dieses reichen inneren Lebens entdecken wir in seinen Werken. Darauf zwar ist nicht das Hauptgewicht zu legen, daß er musikalische Unterhaltungen, sogenannte Konzerte (Pittigalerie) gemalt haben soll. Mehr bedeutet die verhaltene Leidenschaft, die aus seinen Gestalten spricht; dann das Heranziehen der landschaftlichen Hintergründe zur Charakteristik der Stimmung der handelnden Personen und der Verzicht auf geräuschvolle Aktionen, so daß die Aufmerksamkeit des Beschauers

ausschließlich auf die inneren Seelenvorgänge gerichtet wird. Das Kolorit tritt bei Giorgione nicht erst nachträglich hinzu, um die Zeichnung zu beleben; seine Bilder erscheinen vielmehr vom Anfange an farbig gedacht. Künstler, welche in der Nähe Michelangelos ihre Schulung empfangen hatten, mochten bedenklich den Kopf darüber schütteln, daß er auf Zeichenskizzen verzichtete, die Naturstudien unmittelbar auf die Tafel in Farben übertrug. Gerade dadurch bekamen seine Gemälde die zwingende Naturwahrheit, welche uns unwiderstehlich packt, trotzdem daß sie die subjektiven Empfindungen des Künstlers so stark ausprägen.

Überaus zahlreich sind die Bilder, welche früher dem Giorgione zugeschrieben wurden, überaus gering ist die Zahl der vollkommen sicher gestellten Bilder, auf welchen sich das Urteil über die Bedeutung des Meisters aufbauen kann. Sehr zu beklagen bleibt der Verlust der dekorativen Fresken, mit welchen er in seiner Jugend die Fassaden venezianischer Paläste be-



Fig. 284. Schlafende Venus. Von Giorgione. Dresden.

deckte. Gerade diese würden den besten Schlüssel zum Verständnis seiner Phantasierichtung geboten haben. Gut beglaubigt ist die Altartafel in seiner Vaterstadt aus seiner frühesten Zeit, die thronende Madonna mit den Heiligen Liberale und Franciscus (Fig. 282). In der allgemeinen Anordnung hält er sich an Bellinis Vorbild. In der malerischen Behandlung, wie er von unten nach oben die Helligkeit steigert, unten Dämmerung, oben Sonnenlicht herrschen läßt und die Nebenfiguren in der Färbung der Madonna unterordnet, in der duftigen Fernsicht, in dem Kopftypus der Madonna, in dem Feuer, das aus dem Antlitze des ritterlichen Liberale spricht, offenbart sich die ganz anders tief und reich geartete Natur Giorgiones schon deutlich. Sollen wir bei der sog. Familie Giorgiones in der Galerie Giovanelli in Venedig (Fig. 283) an einen novellistischen Vorgang, an ein in Farben übertragenes Liebesgedicht denken? Neuerdings hat man es aus der griechischen Heldensage erklärt. Die Zeitgenossen beschrieben es als eine stürmische Landschaft mit der Zigeunerin und dem Soldaten. Und wie sollen wir die „drei Philosophen" in der kaiserlichen Galerie in Wien deuten?

Wahrscheinlich ist hier eine Szene aus Virgils Äneis (Äneas bei Evander) dargestellt. Aber auch ohne sichere Deutung machen solche Phantasiestücke Märchen gleich einen großen Eindruck und lassen die vollendete malerische Kunst Giorgiones in hellstem Lichte erscheinen. Durchsichtig ist der Inhalt eines anderen Bildes, das neuerdings, und zwar mit Recht, Giorgione zurückgegeben wird, der schlummernden Venus mit dem (bei der Restaurierung abgekratzten) Kupido zu ihren Füßen in Dresden (Fig. 284). Aus diesem Gemälde erraten wir die Richtung, in welcher sich Giorgiones Phantasie mit Vorliebe bewegte. Der Einfluß



Fig. 285. Weibliches Bildnis (Violante). Von Palma Vecchio.
Wien, k. k. Hofmuseum.

Giorgiones auf seine Kunstgenossen kann nicht hoch genug angeschlagen werden. Dafür spricht die große Zahl der ihm ehemals zugeschriebenen Bilder. An eine absichtliche Fälschung darf man aber in solchen Fällen nicht immer denken. Der Irrtum wäre nicht so leicht begangen worden, wenn nicht in der Tat in vielen venezianischen Bildern die von Giorgione angeregte Richtung nachklänge.

Die venezianische Kunst verdankt Giorgione eine folgenreiche Erweiterung ihres Gedankenkreises. Die Malerei durfte jetzt wagen, in die geheimnisvollen Tiefen der menschlichen Empfindung einzudringen, das süße Liebesspiel in vollendeter Wahrheit zu verkörpern, Novellen in Farben zu dichten. Giorgione hauchte dem Kolorit eine leidenschaftliche Beredsamkeit ein

und verlieh der Landschaft eine bis dahin ungeahnte Ausdruckskraft. In anderer Weise half Jacopo Palma, gewöhnlich Palma Vecchio genannt, ein Bergamaske (um 1480 bis 1528), das venezianische Kunstideal aufbauen. Enger begrenzt in der Phantasie, nicht durch Reichtum der Komposition und poetischen Schwung glänzend, hat Palma kaum seinesgleichen, wo es sich um die Wiedergabe einfach schöner Frauenbilder handelt. Einer glücklichen Eingebung verdanken wir für solche Darstellungen ihre Bezeichnung als „Existenzbilder“. Palma hat auch zahlreiche Altargemälde geschaffen und in seinem „Sündenfall“ in Braunschweig zwei tüchtige Aktfiguren des ersten Menschenpaares mit träumerisch ernsten Köpfen in bedeutender Haltung vor eine Boskettwand gestellt, an Dürers Adam und Eva erinnernd. Den größten Wert haben doch die unter dem Gürtel abgeschnittenen Halbfigurenbilder schöner Frauen, welche keine Leidenschaft, keine flammende Sehnsucht wecken, kaum eine bestimmte Empfindung oder eine schärfere Individualität offenbaren, sondern nur durch die anmutige Fröhlichkeit ihrer Reize erfreuen. Sie führen uns einen Frauentypus von mächtigen Formen, üppig blühenden Aussehens, mit reichem, goldigem (wie es die damalige Sitte heischte, künstlich gefärbtem) Haare, mit dunklen Augen und zarter, warmer Hautfarbe in glänzendem Putze vor Augen. Keine Handlung, keine lebhaftere Bewegung reißt sie aus dem elementaren Lebensgenusse. Wie sie so lässig ruhen, mit den weißen vollen Händen den Fächer halten, die Haarflechten zurückstreifen oder auch die Hände unbewegt im Schoße liegen haben, drücken sie das behagliche, einfach schöne Dasein vollendet aus. Bald verkörpert er sein Ideal in Einzelporträts, soweit bei der mangelnde Individualität von Porträten gesprochen werden kann, wie in der „Violante“ mit dem Veilchenstrauß vor der Brust (Fig. 285) in der Wiener Galerie, bald läßt er es in einer reicheren Gruppe voll ausklingen, wie in den sog. drei Schwestern in Dresden. Er überträgt es selbst auf Heiligengestalten, z. B. auf die h. Barbara in S. Maria Formosa (Fig. 286), eine der am meisten gepriesenen Schöpfungen des Meisters, und kehrt zu ihm auch in Madonnenschilderungen zurück.



Fig. 286. Die h. Barbara. Von Palma Vecchio. Venedig, S. Maria Formosa.

Dem Kreise Giorgiones stand in seinen Jugendjahren Sebastiano Luciani del Piombo (um 1485 bis 1547) noch näher als Palma, welcher in Formen und Farbe sich selbständiger hält. Sebastiano wäre vielleicht der reichste Erbe Giorgiones geworden, wenn ihn das Schicksal

nicht 1511 von Venedig weg nach Rom verpflanzt hätte, wo er sich nur allzu sehr von Michelangelo fesseln ließ (S. 256). Die Zahl seiner in venezianischer Weise gemalten Bilder ist nicht beträchtlich. Den Ausgangspunkt bildet das Altarblatt in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig, welches den h. Chrysostomus, umgeben von männlichen und weiblichen Heiligen, als sacra conversazione darstellt (s. den Farbendruck). Die Übereinstimmung des Frauentypus hier mit dem prächtigen weiblichen Porträt in der Tribuna zu Florenz, gewöhnlich als Raffaels Geliebte (Fornarina) bezeichnet und für ein Werk Raffaels ausgegeben, verpflichtet uns, auch dieses Gemälde und ebenso die h. Dorothea in Berlin auf Sebastiano zurückzuführen. Die überaus feine und naturwahre Wiedergabe des Pelzwerkes auf beiden Bildern ist ein besonderer Vorzug Sebastianos (und auch Palmas) und gestattet bei verwandten Schilderungen den Rückschluß auf den venezianischen Ursprung. Nur in Venedig war es, dank dem reichen Handelsverkehre mit dem Osten und Norden, möglich, das kostbare Pelzwerk so treu nach der Natur zu studieren. In Sebastianos späterer Zeit erinnern nur noch einzelne Porträts (Andrea Doria in der Galerie Doria zu Rom) durch die scharf lebendige Auffassung an seine venezianische Schulzeit. Die Pracht der Farbe ist verloren gegangen.

Ein Altersgenosse Sebastianos, Giorgiones und Palmas war Lorenzo Lotto aus Treviso (um 1476 bis 1555 oder 1556), welcher gleichfalls auch außerhalb Venedigs (in den Marken und Rom) tätig war und außer zahlreichen, mit vollendeter Meisterschaft behandelten Porträten (die drei Lebensalter im Pal. Pitti) vorzugsweise Altarbilder schuf. Er steht unter dem wechselnden Einfluß von Giovanni Bellini und Giorgione, erinnert in einigen Bildern sogar an den in Venedig einige Zeit tätigen Dürer, in andern wieder an Leonardo und kommt in seinen späteren Bildern oft Correggio merkwürdig nahe. Übte auch Lotto auf das Schicksal der venezianischen Kunst keinen nennenswerten Einfluß — dazu war seine Persönlichkeit nicht abgeschlossen genug —, so muß er doch zu den besten Malern, die zu des alten Giovanni Bellini Füßen saßen, gerechnet werden. Ihr Glanz wurde freilich durch Tizians siegreiches Auftreten bald verdunkelt.

Tiziano Vecelli aus Cadore (1477—1576) sah in seiner Jugend Giovanni Bellini herrschen, wetteiferte mit Giorgione und Palma und erlebte noch die Zeiten Paolo Veroneses und Bassanos. Einige Jahre vor Raffael geboren, starb er, als in Mittelitalien der schlimmste Manierismus, z. B. der Brüder Zuccaro, wucherte und die Kunst in Rom und Florenz sich kaum noch ihrer großen Vorfahren erinnerte. Die Wandlungen beinahe eines vollen Jahrhunderts gingen an ihm vorüber. Seine eigene Natur wurde von ihnen nicht berührt; kaum daß sich in seinen letzten Werken die Spuren des Greisenalters bemerken lassen. Über seine Jugendentwickelung sind wir nur dürftig unterrichtet. Als sein erster Lehrer wird ein Mosaikmaler genannt. Auf ein nahes Verhältnis zu Palma deutet die Benützung gleicher Modelle in einzelnen Werken seiner früheren Zeit hin; zu Giorgione stand er nachweisbar in guten persönlichen Beziehungen. Dieser wählte Tizian zum Gehilfen, als er 1508 die Außenwände des deutschen Kaufhauses mit (leider fast ganz verwischten) Fresken schmückte. Giorgione übte auch auf den künstlerischen Sinn Tizians den größten Einfluß.

Wir gehen schwerlich irre, wenn wir in dem Entwickelungsgange Tizians keine raschen Sprünge, keine überraschende Frühreife annehmen. Ein langsam bedächtiges, sicheres Vorschreiten entspricht am besten der zähen, vorsichtigen Natur des Gebirgssohnes, welche Tizian niemals verleugnet hat. Stärker, als gewöhnlich angenommen wird, hafteten überhaupt in seiner Seele die Eindrücke seiner Geburtsstätte. Der Heimat entlehnte er gern die landschaftlichen Hintergründe; den sehnigen, kräftigen Typus seiner Landsleute verkörperte er in der Jugendzeit öfters in seinen männlichen Gestalten. Ob er sich bereits als Dekorationsmaler bewährt hatte, als



Drei Frauen aus dem Bilde des hl. Chrysostomus, Venedig.

Von Sebastiano del Piombo.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau



Giorgione ihm einen Teil der Arbeiten am Fondaco de' Tedeschi überließ, wissen wir nicht. Fest steht nur, daß ein Hauptwerk aus seiner ersten Periode (bis 1510) ihn noch auf fremden Spuren zeigt. „Zwei Mädchen am Brunnen" hieß in alter Zeit das Gemälde in der Galerie Borghese (Fig. 287), welches gegenwärtig den epigrammatisch zugespitzten Namen: „Himmlische und irdische Liebe" führt. Müssen aber die beiden Frauen notwendig als schroffe Gegensätze gedeutet werden? Gehört nicht die nackte Frau der gleichen Welt an, wie der im Brunnen plätschernde Amor, nämlich der mythologischen? Ist dann nicht die Erklärung möglich, daß die spröde reichgekleidete Dame von der Liebesgöttin zu einem anderen Sinne gebracht werden soll? Ähnlich wie bei Giorgione hüllt sich der Vorgang in ein geheimnisvolles Dunkel, und klar zum Auge spricht nur die wundervoll getroffene melodische Stimmung, welche uns sofort in das Reich eines tieferen Empfindungslebens führt. Wenn hier im Gegenstande der Schilderung und auch teilweise in der Formengebung, besonders bei der nackten Frau, Giorgiones Vorbild durchscheint, so weckt der wahrscheinlich einige Jahre später gemalte Dresdener „Zinsgroschen" (Fig. 288) die Erinnerung an Leonardo da Vinci. Die unmittelbare Gegenüberstellung scharf kontrastierender Charaktere, die bei einem Venezianer ganz ungewöhnlich starke Mitwirkung der Hände am Gebärdenspiel geht ohne Zweifel auf Leonardos Lehre und Beispiel zurück. Im 17. Jahrhunderte erst kam die Anekdote auf, daß Tizian das Bild im Wetteifer mit Dürer gemalt hätte. Etwas Wahres ist insofern an dieser Erzählung, als auch Dürer in Venedig vom Einflusse Leonardos berührt wurde und, ähnlich wie Tizian, in einem Gemälde (der zwölfjährige Jesus im Tempel in der Galerie Barberini) in Leonardos Weise kontrastierende Charakterköpfe und mimisch beredte Hände schuf. Doch waltet zwischen



Fig. 287. Himmlische und irdische Liebe. Von Tizian. Rom, Galerie Borghese.

Dürer und Tizian der Unterschied, daß jener die Aufgaben als strenger Zeichner behandelte, Tizian sie als Maler löste und in dem wunderbar fein durchgeführten Gegensatze der Karnation das wichtigste Ausdrucksmittel fand, um die verschiedenen Naturen Christi und des Pharisäers zu schildern.



Fig. 288. Der Zinsgroschen. Von Tizian. Dresden.

Nach solchen glänzenden Proben seiner Kunst durfte Tizian nach venezianischer Sitte auch eine öffentliche Anerkennung verlangen und an den Rat die Bitte richten, daß ihm, wie Bellini, Arbeiten im Dogenpalast anvertraut und noch andere übliche Vergünstigungen gewährt würden. Seine Wünsche gingen, wenn auch nicht so rasch, wie er vielleicht gehofft hatte, in Erfüllung. Viel wichtiger als seine Anstellung als offizieller Maler des Rates wurden aber für seinen

Lebenslauf und seine künstlerische Entwickelung die engen Beziehungen, in welche er (nachweisbar seit 1516) allmählich zu den Fürstenhöfen Italiens trat. Die Kunstpflege, in älteren Zeiten wesentlich von der Kirche oder doch für Kirchen geübt, ging im 16. Jahrhundert immer mehr in die Hände der Fürsten über. Die Sitte, einzelne Privatgemächer des Palastes mit Gemälden zu schmücken, wozu die feinsinnige Isabella d'Este das Beispiel gab, gewann allgemeine Verbreitung. Mit der weltlichen Bestimmung war natürlich auch ein weltlicher Inhalt der Bilder gegeben. Sie sollten die Phantasie heiter anregen, eine fröhliche Augenweide bieten, die Lebensideale, welchen an den Höfen gehuldigt wurde, verherrlichen. Die Malerei löste sich



Fig. 289. Das Venusfest (Teilstück). Von Tizian. Madrid.

von dem architektonischen Gerüste los, das einzelne Gemälde wirkte selbständig, die Farbe, welche dem Bilde allein Lebensfülle, fröhliche Sinnlichkeit und reichen Glanz verleiht, wurde immer mehr in den Vordergrund gestellt. Die Gegenstände und die Form der Darstellung erfuhren einen folgenreichen Wechsel. Schilderungen heiteren, selbst üppigen Lebensgenusses, die Wiedergabe fesselnder Frauenschönheit und das Porträt gewannen die größte Beliebtheit; koloristische Durchbildung und Vollendung eines Werkes erschienen als höchstes Kunstziel.

Zum Glück warf noch die feinere Renaissancekultur auf die italienischen Höfe einen Abglanz. Mochte dieser auch nur die Natur eines Abendscheines haben, so hinderte er doch die Herrschaft des hohl Pomphaften und derb Sinnlichen. Ein Hauch des Poetischen und wahrhaft Vornehmen umweht die Schilderungen des Lebensgenusses; die unverwüstliche Kraft der Männer,

die vollendete Schönheit der Frauen hebt die Darstellung über den Kreis des Gemeinen und Gewöhnlichen empor und rückt sie in die ideale Welt. Auch jetzt werden bei der Antike zahlreiche Anleihen gemacht, allerdings nicht bei der heroischen Welt des Altertums, nicht bei den großen Göttern des Olymps; diese ließen sich doch nicht mehr in voller Wahrheit erfassen. Aber das ewige Reich der beiden Götter, welche dem Genußleben vorstehen, steigt zu neuer Blüte empor: der Venus und dem Bacchus werden wieder glänzende Tempel er-



Fig. 290. Reiterbild Karls V. Von Tizian. Madrid.

richtet. Dieses Beharren bei antiken Gedankenkreisen verstärkt den idealen Schimmer der höfischen Bilder.

Die ältesten und dauerndsten Beziehungen unterhielt Tizian mit dem Herzoge von Ferrara Alfonso I. d'Este, dem Gemahl der Lucrezia Borgia. Für ihn malte er die drei Bacchanalien, welche unstreitig zu dem Herrlichsten gehören, was Tizian geschaffen hat. Das einemal (Madrider Museum) holt er die Anregung aus einem Philostratischen Bilde und schildert eine Schar von Liebesgöttern, wie sie in ungebundener Fröhlichkeit sich am Saume eines Haines tummeln, von den Bäumen Äpfel pflücken, mit diesen sich bewerfen und sonst allerlei Scherz und Kurzweil treiben (Fig. 289). Er erweitert die Szene zu einem Venusopfer: Nymphen

bringen der Göttin, deren Marmorstatue auf hohem Sockel rechts in der Ecke steht, zum Dank für die ihnen verliehene Fruchtbarkeit Weihgeschenke dar. Das zweite Gemälde (Londoner Nationalgalerie) erzählt nach Catull Bacchus' Liebeswerbung um Ariadne. Vergebens sucht Ariadne, der bei der eiligen Flucht der Mantel halb herabgeglitten ist, so daß Schultern, Arme und Beine halb entblößt sind, dem stürmischen Gotte zu entrinnen. Bacchus, eine in jugendlicher Schönheit strahlende Jünglingsgestalt, springt vom Wagen herab und wird im



Fig. 291. Karl V. Von Tizian. München.

nächsten Augenblick die Geliebte ergreifen. Das lustige Volk der Mänaden und Satyrn, welches lärmend dem Wagen folgt, sorgt dafür, daß wir nicht den Eindruck einer ernsten Gewalttat empfangen. Außerdem aber wird hier, wie im Venusopfer, durch den landschaftlichen Hintergrund, den kühlschattigen Hain und die Fernsicht auf das Meer die festlich gehobene Stimmung wirksam vorbereitet. Ein echtes Bacchanale wird uns auf dem dritten, gleichfalls in Madrid bewahrten Bilde geboten. Mänaden und jugendliche Satyrn haben sich im Grünen gelagert und geben sich trinkend, singend, tanzend ungezügelter Lebenslust hin. Im Vordergrunde rechts, von dem Lärmen und Tosen unberührt, ruht eine holde Schläferin (Ariadne?). Der Schlaf hat ihr die Glieder gelöst; behagliches Glück spricht aus ihren Zügen, wie unbewußte Unbefangenheit aus ihrer Lage.

In dieser Gestalt steckt bereits der Keim zu den Venusbildern, welche Tizian wiederholt geschaffen hat. Das berühmteste unter ihnen ist die Venus von Urbino (denn zu den Este waren auch die Gonzaga in Mantua und die Rovere in Urbino als Gönner des Meisters getreten) in der Tribuna zu Florenz. Auf einem tiefroten, mit weißen Laken überzogenen Ruhebette lagert eine nackte Frau von vollendet schönen, reifen Formen, wie sie die Venezianer lieben. Sie hat ein Bad genommen und harrt nun, wohligen Empfindungen sich hingebend, mit einem leisen, träumerischen Zuge — sie hält Blumen in der Hand und blickt, ohne einen bestimmten Gegenstand zu fixieren, in die Ferne —, bis die Dienerinnen im Nebengemache die Kleidung gerüstet haben. Von allen Beigaben, welche die Mythologie der Liebesgöttin verleiht, hat Tizian abgesehen, die Szene auf den Boden der reinen Wirklichkeit verpflanzt. Die Möglichkeit, in diesen Venusbildern Porträts bestimmter Persönlichkeiten zu erkennen, ist nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen. Frauenbildnisse im strengen Sinne des Wortes sind bei Tizian selten. Zahlreich sind seine männlichen Porträts. Zu den hervorragendsten oder doch bekanntesten gehören außer dem Reiterbilde Karls V. in Madrid (Fig. 290) und dem Porträt desselben Monarchen (sitzend) in München (Fig. 291), die Bildnisse des Antiquars Strada (Wien), des urbinatischen Herzogpaares (Uffizien), des Aretin (Pittigalerie), des Papstes Paul III. in Neapel, des „Mannes mit dem Handschuh" im Louvre u. a. Sie zeigen, daß der psychologische Scharfblick, die Kunst feinster und schärfster Charakteristik, die den Oratoren der Republik in ihren noch heute bewunderten Relazionen und Depeschen innewohnte, auch von dem Maler geteilt wurde. Handelte es sich dagegen um die Wiedergabe von Frauen, so sah Tizian von der bestimmten Individualität, den zufälligen Zügen mehr oder weniger ab und faßte nur das Typische, die allgemeinen Formenreize in das Auge. Für ihn galt Schönheit als der wahre, der einzig berechtigte Frauencharakter, die schöne Frau schlechthin als der würdigste Gegenstand der Schilderung. Seine mythischen Frauengestalten, wie seine weiblichen Bildnisse atmen alle dieselbe Luft, erscheinen von der gleichen Empfindung eines glückseligen Daseins beseelt und haben nur ein Lebensziel: Liebe zu wecken und Liebe zu genießen. Tizian ist nicht im gleichen Sinne Porträtmaler wie Velazquez oder die späteren Holländer, namentlich Frans Hals und Rembrandt. Ein echtes Kinderporträt besitzen wir von ihm in der kleinen Tochter Roberto Strozzis (Berlin); seine Frauenbilder dagegen zeigen fast alle einen verwandten Typus. Er brauchte nur wenige Modelle, um seinem weiblichen Ideale, welches er in den mannigfachsten Lagen schildert, warmes lebendiges Blut zu verleihen. Von dem höchsten Reize sind seine Frauengestalten, wenn sie, ihrer Schönheit unbewußt, Blumen gleich, bedürfnislos, als vollendete Schöpfungen der Natur uns entgegentreten, wie die „Flora" in den Uffizien, die in hellem Lichte gemalte Frau, welche halb entblößt mit aufgerolltem Haare in der ausgestreckten Rechten Rosen hält. Eine sinnlichere Wirkung üben schon die Frauen, welche wir gleichsam bei ihrer Toilette belauschen. Sie hüllen halb verschämt ihre Glieder in einen weichen Pelz (Wien), oder lassen sich von dem Geliebten einen Spiegel vorhalten, während sie nach venezianischer Sitte ihr Haar putzen (sog. Maitresse Tizian im Louvre), oder sie treten uns endlich in vollem Staate, reichgeschmückt entgegen: die Bella in der Pittigalerie, vielleicht die um 1530 gemalte Herzogin Eleonore von Urbino, vielleicht aber auch nur eine vornehme Venezianerin (s. den Farbendruck) Von diesen Gestalten war der Übergang leicht zu den zahlreichen Halbfiguren gefunden, welche Tizians Tochter Lavinia schildern und, im vollen Bewußtsein ihrer Reize, mit gefälliger Wendung des Kopfes eine Fruchtschüssel oder ein Schmuckkästchen emporheben oder mit dem Fächer spielen (Berlin, Dresden).

Darüber kann kein Zweifel herrschen, daß auf die Gegenstände und den Ton solcher Schilderungen der an den Höfen herrschende Geschmack Einfluß übte. Ebenso gewiß ist aber,

daß der ganze Darstellungskreis nicht eine so hohe künstlerische Vollendung erreicht hätte, wenn nicht Tizian mit seiner ganzen Seele dabei gewesen wäre. Was wir über Tizians Leben und insbesondere über den Verkehr mit Pietro Aretino (seit 1527), dem selbstsüchtigen, aber geistvollen und durch gesellige Tugend ausgezeichneten Lebemanne, wissen, bestätigt diese Meinung. Wir dürfen die Bilder eines fröhlichen, reichen, aber doch vornehmen, freien Genußlebens auch als Widerschein seines eigenen Daseins auffassen. Aber so kräftig Tizians Sinne, so groß sein Behagen an den Freuden des Lebens sein mochten, so siegte doch nie die Leidenschaft über seine poetische Natur und seine klare, im Privatleben kühl kluge Auffassung der Dinge. Als Künstler stand er über den stofflichen Reizen des Lebens und hielt die ideale Form stets in Ehren. Er wäre sonst nicht im stande gewesen, durch Naturstimmungen so mächtig zu wirken und sich für die Wiedergabe ganz entgegengesetzter Gedankenkreise die volle Freiheit und das richtige Verständnis zu wahren.



Fig. 292. Madonna mit den Kirschen. Von Tizian. Wien.

Aus der mittleren Zeit Tizians (von 1518 bis in die dreißiger Jahre) stammen auch Tizians Meisterwerke auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst. Als Madonnenmaler hatte er sich in seinen Jugendjahren öfters (Madonna mit drei Heiligen und Madonna mit den Kirschen in Wien, Fig. 292) erprobt und dabei, bei einzelnen Anklängen an die Weise Bellinis, den Sinn für heitere Formen und leuchtende Farben kundgegeben. Jetzt reizten ihn dramatische Szenen und mächtig bewegte Gestalten. Im Jahre 1518 schuf er sein großartigstes Werk auf dem Gebiete der religiösen Kunst, die Himmelfahrt Mariä (Assunta), auf den ursprünglichen Ort der Aufstellung (Kirche de' Frari) genau berechnet, gegenwärtig in der Akademie (Fig. 293). Nur der äußere Rahmen ist von der überlieferten Darstellungsweise übrig geblieben: die Apostel unten am leeren Grabe, Maria nachblickend, welche, von einem Engelreigen umgeben im Himmel

von Gottvater empfangen wird. Aber wie die Apostel weit von der traditionellen Auffassung sich entfernen, als urkräftige, leidenschaftliche, von flammender Sehnsucht erfüllte Männer auf-



Fig. 293. Die Himmelfahrt Mariä. Von Tizian. Venedig, Akademie.

treten, so läßt auch die Madonna den hergebrachten demütigen Zug vermissen und steigt in stolzer Freude strahlend zum Himmel empor. Nicht minder neu ist die Behandlung der Szene



Bella.

Von Tizian.

Zu Springer, Kunstgeschichte Bd. III.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr Förster & Borries, Zwickau





Fig. 294. Die Madonna der Familie Pesaro. Von Tizian. Venedig, S. Maria de' Frari.

vom künstlerisch-formellen Standpunkte aufgefaßt. Malerischer Sinn hat ihm ausschließlich das Bild eingegeben. Die unteren breiten, dunklen Massen gehen allmählich in einen hellen, klaren, goldigen Ton über und schaffen eine Farbenverklärung, mit der sowohl der fröhliche Jubel der zahlreichen Engel wie die stürmische Bewegung der Apostel übereinstimmen. Einige Jahre

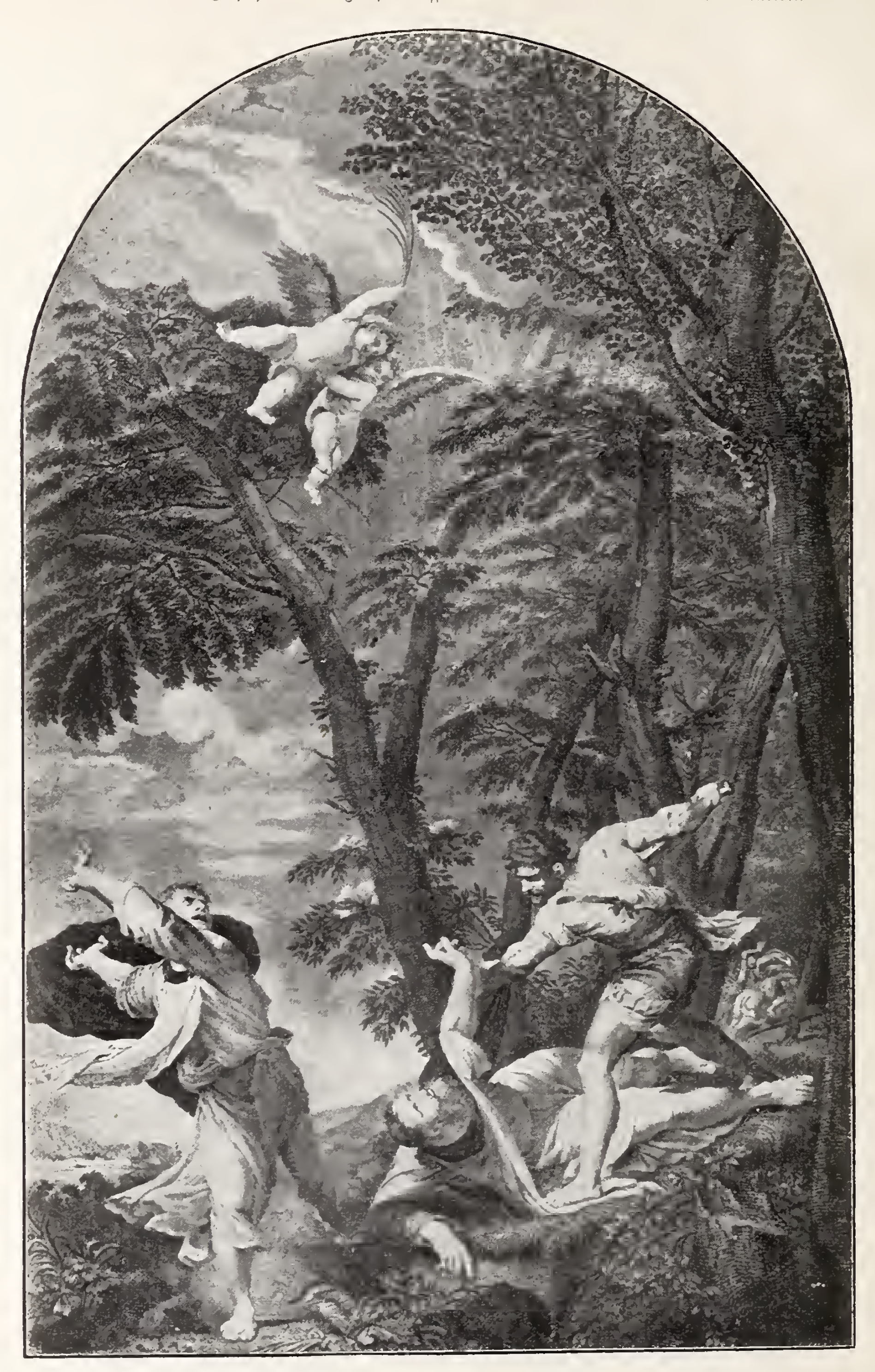


Fig. 295. Die Ermordung des Petrus Martyr. Von Tizian.
Nach einem alten Kupferstich.

später (1526) vollendete Tizian die Madonna des Hauses Pesaro in S. Maria de' Frari (Fig. 294), bei der er den symmetrischen Aufbau der sacre conversazioni verließ und durch rein malerische Mittel die Komposition wirkungsvoll ordnete. Ein drittes Hauptwerk, die Ermordung des heilig gesprochenen Dominikanermönches Petrus Martyr (Fig. 295), in der

Kirche S. Giovanni e Paolo, ist leider 1867 verbrannt und uns nur noch in Kopien und Stichen erhalten. Die dramatische Kraft der Schilderung lassen auch die Stiche erkennen. Das Plötzliche des Vorganges ist mit wunderbarer Wahrheit wiedergegeben, der Charakter jeder der drei handelnden Personen scharf festgehalten, namentlich die Angst des fliehenden Begleiters, welchen die eilige Flucht zu lähmen droht, überaus anschaulich verkörpert. Von der malerischen Stimmung geben natürlich die Nachbildungen nur einen unvollkommenen Eindruck. Ein mächtiger Sturm hat sich erhoben, welcher die Bäume schüttelt und die Gewänder flattern macht. Durch die Wolken dringt ein scharfer Sonnenstrahl, nur einzelne Flecke im Bilde wie das Gesicht des Heiligen beleuchtend. Ebenso unheimlich wirkt der rote Schurz des Mörders, welcher sich grell von der Umgebung abhebt. So steigern auch hier die Landschaft und die Farbe wesentlich den Eindruck der Handlung.



Fig. 296. Danae. Von Tizian. Neapel.

In den letzten dreißig Jahren seines Lebens wächst stetig der Ruhm des Meisters. Zu den alten Gönnern in Italien sind die Farnese getreten. Seine Reise nach Rom an den Hof von Papst Paul III. Farnese gleicht einem Triumphzuge. Er wohnt im Vatikan, erhält das römische Ehrenbürgerrecht, wie vor ihm Michelangelo, und wird als höchste Autorität in der Beurteilung der Kunstwerke anerkannt. Aber auch außerhalb Italiens findet er warme Verehrer. Kaiser Karl V., König Franz, König Philipp II., Kardinal Granvella in Besançon überhäufen ihn mit Gunstbezeugungen und werben um seine Werke. Zweimal (1548 und 1550) weilt er, von Kaiser Karl gerufen, in Augsburg; mit Philipp von Spanien steht er in fleißigem Briefverkehr. Man kann nicht sagen, daß das zunehmende Alter seine künstlerische Kraft abgeschwächt hat. Weitsichtig, wie gewöhnlich Greise, ist er geworden, und daher machen die Bilder aus seiner letzten Zeit erst in größerer Entfernung betrachtet die rechte Wirkung, z. B. die schalkhafte Schilderung in der Galerie Borghese, wo Amor von Venus zu seinen Schelmenstreichen erzogen, mit Köcher und Pfeilen ausgerüstet wird. Aber nur eine leichte Abstumpfung des poetischen Sinnes wird bemerkbar, wahrscheinlich durch die Geschmacksrichtung

der neuen Gönner hervorgerufen. Namentlich Philipp II. zeigte (ähnlich wie der Herzog Alba) in kirchlicher und sinnlicher Hinsicht eine krankhafte Überreizung. Tizian war viel zu klug, um dieser schroff gegenüberzutreten, und schlug daher in seinen für Madrid bestimmten Gemälden einen gröberen Ton an. Als er die Danaë für Ottavio Farnese (jetzt in Neapel) malte, verlieh er der anmutigen Frauengestalt einen feinen, poetischen Hauch (Fig. 296). Die Verklärung durch Liebessehnsucht spricht aus ihren Zügen. Bei der Wiederholung des Bildes für Philipp II. fügte er noch eine alte Vettel, welche den Goldregen gierig auffängt, hinzu und streifte dadurch an das Gemeine. So erklären wir auch die Liebesüberfälle (Venus und Adonis in Madrid, Jupiter und Antiope im Louvre), welche Tizian in seinen späten Jahren malte, die Schilderungen stürmisch begehrlicher Leidenschaft, aufregend sinnlicher Szenen. Auch in seinen späteren religiösen Werken machen sich, wenn schon vorerst nur leise, die Wandlungen, welche der kirchliche Gedankenkreis im Laufe des 16. Jahrhunderts erfuhr, geltend. Die



Fig. 297. Das Gastmahl des Reichen. Von Bonifazio. Venedig, Akademie.

Marter des h. Laurentius (im Escurial) fand gewiß im Lande der Inquisition großen Beifall, ähnlich wie sein Ecce homo und seine schmerzensreiche Maria (Addolorata) der gesteigerten Empfindsamkeit in den religiösen Darstellungen entsprach. Aber von der weiblichen Sentimentalität, welcher das jüngere Künstlergeschlecht gerade bei diesen beiden Darstellungen anheimfiel, hält sich Tizian stets fern. Formenfülle und Farbenpracht bewahrte er sich bis in sein höchstes Alter.

Tizian hatte längst die gewöhnliche Grenze des menschlichen Lebens überschritten, als ihn in seinem neunundneunzigsten Jahre der Tod ereilte. Und auch dann noch machte nicht eine Greisenkrankheit, sondern die tückische Pest seinem Leben ein Ende. Mit Leonardo, Raffael, Michelangelo verglichen, bekundet Tizian eine geringere Fülle der Anlagen; man kann bei ihm nicht von einer Universalität der Kräfte sprechen. Auch darin zeigt sich die Annäherung an die moderne Kunstweise, daß er nur Fachmann ist. Aber in diesem seinem Fache überragt er alle Zeitgenossen. Er ist und bleibt der größte Maler der Renaissance, zu welchem das folgende Jahrhundert bewundernd emporblickte.

Zwei Dinge sind in der venezianischen Kunstwelt beachtenswert: daß neben Tizian noch so viele andere Maler Anerkennung und reiche Beschäftigung fanden, und daß diese trotz der

starken Anziehungskraft des großen Meisters sich doch eine gewisse Selbständigkeit wahrten. Sie verdanken es mit dem Umstande, daß sie der Mehrzahl nach außerhalb Venedigs ihre Ausbildung gewonnen haben, wie z. B. Giovanni Antonio da Pordenone (1483—1539), welcher auch im Friaul seine größte Wirksamkeit entfaltete. Pordenones Ruhm gründet sich vornehmlich auf



Fig. 298. Der Ring des h. Markus. Von Paris Bordone. Venedig, Akademie.

seine zahlreichen Fresken in Treviso, Spilimbergo, Piacenza, Venedig u. a. Weder neu noch bedeutend in seiner Auffassung, fesselt er doch durch die große Lebendigkeit der Erzählung und die reifen Formen und prächtige Färbung der Gestalten. So lernen wir auch durch Pordenone (der nicht mit dem jüngeren, besonders als Porträtmaler geschätzten, aus Bergamo gebürtigen, irrtümlich nach dem Städtenamen Pordenone benannten Bernardino Licinio verwechselt

werden darf) die starke Seite der venezianischen Schule kennen. Aus Verona stammte Bonifazio dei Pitati († 1540), dessen Werkstatt dann von seinen Schülern in mehr handwerksmäßiger Weise weiterbetrieben wurde. Die Freude an behaglicher Erzählung und ausführlicher Schilderung, ebenso die Neigung, die biblischen Szenen auf den Boden der Gegenwart zu verlegen, prägt sich bei Bonifazio ganz besonders aus. Auch äußerlich kennzeichnet sich seine novellistische Art durch das breite Format der Bilder, das im allgemeinen von den Venezianern bevorzugt wurde, seitdem es Sitte war, die Wände der Wohnzimmer mit Gemälden zu schmücken. So führt uns auch Bonifazio in seinem berühmtesten Werke, dem Gastmahle des Reichen, in der Akademie zu Venedig (Fig. 297) in das fröhliche Treiben einer reichen Venezianerfamilie ein. Doch spitzt er die einzelnen Charaktere schärfer zu und gibt der Farbe einen hell und fein gestimmten Glanz. Ähnliche Eigenschaften zeigen die Bilder der Findung Mosis in Dresden und in der Brera, das Gastmahl zu Emmaus ebenda und die Geschichte des verlorenen Sohnes in der Galerie Borghese. Gegenständlich hängt auch die größte Schöpfung des Paris Bordone (1500—1571), die Übergabe des Ringes des h. Markus durch einen Fischer an den Dogen (Fig. 298), mit der älteren Richtung zusammen. Aber zwischen Bellini und Bordone steht Tizian. Von dem letzteren lernte Bordone die Kunst der reichen und doch meist harmonischen Färbung, die auch seine weiblichen Porträts und seine mythologischen Halbfiguren so anziehend macht.

Wie die Maler aus Friaul, so hatten auch die aus Verona, Bergamo und Brescia in Venedig ihren Mittelpunkt, ohne jedoch ihre Selbständigkeit völlig aufzugeben. Unter den Bergamasken hat der oft mit Palma verwechselte Giovanni de' Busi, genannt Cariani, den bekanntesten Namen. Brescia ist durch drei tüchtige Meister vertreten: Girolamo Romanino (1485—1566), der zuweilen an Giorgione erinnert, den Porträtmaler Giov. Batt. Moroni († 1578) und Alessandro Bonvicino, genannt Moretto (1498—1555). In zart gedämpftem Silbertone malte Moretto (außer Porträts) eine stattliche Reihe von Altarwerken, welche durch die vornehme, ruhige Haltung der Gruppen und die würdevolle Bewegung und ausdrucksvolle Empfindung der Gestalten mächtig wirken. In seinem vollen Glanze zeigt er sich nur in seiner Vaterstadt, deren Kirchen er mit Gemälden schmückte, die zum Teil in die städtische Pinakothek gewandert sind, darunter der h. Nikolaus, der die Schulkinder der Madonna empfiehlt (Fig. 299), die „Madonna in den Wolken“ und das Gastmahl zu Emmaus. Am meisten bewundert wegen der Schönheit der Gestalten und der inbrünstigen Stimmung wird die Krönung Mariä in S. Nazaro e Celso. Außerhalb Italiens bieten die Galerien in Frankfurt und Wien (Justina mit einem knieenden Edelmann) gute Proben seiner Kunst. — Moroni, der Schüler Morettos, übertrifft seinen Lehrer in den Bildnissen durch gefällige Anordnung und überzeugende Wahrhaftigkeit.

Venedigs zähe Lebenskraft und Tizians herrschende Stellung waren wohl im stande, den Verfall der venezianischen Kunst lange zurückzuhalten; sie konnten aber nicht hindern, daß die veränderte Zeitstimmung allmählich auch auf die künstlerische Auffassung und die Malweise in Venedig Einfluß gewann. Die jüngere Richtung wird durch zwei hervorragende Meister vertreten, Jacopo Robusti, genannt Tintoretto (1519—1594), und Paolo Caliari Veronese (1528—1588).

Tintoretto sprengt die Einheit des venezianischen Stiles, indem er nicht allein an die Stelle der allseitig vom Lichte umströmten goldigen Farbe einen schrofferen Wechsel von Licht und Schatten setzt, sondern auch heftig bewegte Empfindungen mit Vorliebe ausdrückt. Michelangelos mächtige Gestalten zogen ihn an, dabei konnte er sich aber von naturalistischen Regungen nicht frei machen. Daher üben seine späteren Werke selten eine harmonische Wirkung. Aber

auch die früheren, die noch die alte venezianische Farbenpracht zeigen, wie die Geburt des Johannes in Petersburg oder das Wunder des Markus, der zur Rettung eines Märtyrers vom Himmel herabstürmt (von 1548, Akademie, Fig. 300), leiden an einer fast überreizten



Fig. 299. Madonna und der h. Nikolaus. Von Moretto. Brescia, Pinakothek.

Beweglichkeit und in der Komposition an übertriebener Mannigfaltigkeit. Tintoretto muß eine innerlich unruhige Natur gewesen sein, welche sich schon von Hause aus in dem überlieferten Stile eingeengt fühlte. Als er vollends eine Malweise annahm, welche die Arbeit ungemein

förderte, starke Trockenfirnisse anwandte, steigerte sich mit der Fruchtbarkeit auch seine Hast und Flüchtigkeit. Mit mächtigen Leinwandbildern füllte er nicht nur venezianische Kirchen (Jüngstes Gericht und Anbetung des goldenen Kalbes im Chor der Madonna dell' Orto, früh und überlebendig), sondern auch Wände und Decken des Dogenpalastes, der nach dem Brande von 1577 eines neuen malerischen Schmuckes bedurfte. Seine hier im Wetteifer mit Paolo Veronese ausgeführten Kolossalgemälde gelten größtenteils der Verherrlichung Venedigs. Wenig ansprechend in allegorischen oder religiösen Gegenständen (Glorien und Empfehlungsbildern), zeigt er sich als ein lebendiger Erzähler in dem großen Schlachtenbilde der Eroberung von Zara in der Sala dello Scrutinio; sein Paradies im Saale des großen Rats ist wegen seiner riesigen Größe berühmt. Unter den seit 1560 für die Scuola di S. Rocco gemalten 56 Bildern



Fig. 300. Markus befreit einen Sklaven vom Märtyrertode. Von Tintoretto. Venedig, Akademie.

zeichnet sich die Kreuzigung aus; sie ist zu einer lebendigen reichen Volksszene erweitert, die Gruppe der klagenden Frauen am Fuße des Kreuzes von ergreifendem Ausdruck und auch in den Linien anziehend. Ein Unglück ist es übrigens, daß hier sowohl wie beinahe überall sonst Tintorettes stark nachgedunkelte Bilder an schlecht beleuchteten Wänden und Decken sitzen (Fig. 301).

Paolo Veronese kam als ein fertiger Künstler, der schon mehrere Villen mit Fresken geschmückt und sich auch in Kirchengemälden erfolgreich versucht hatte, 1555 nach Venedig. Kein Wunder, daß er auch fernerhin in einzelnen Dingen an den Traditionen der Schule seiner Vaterstadt Verona, z. B. an dem feinen silbergrauen Farbentone, festhielt. Immerhin darf er als ein echter Repräsentant des venezianischen Lebens und der venezianischen Kunst gelten.



Juno.

Wandbild von Paolo Veronese.

Villa Masèr.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau



Waren auch die politische Bedeutung und die Handelsmacht der Republik im Sinken begriffen, so hatte sich doch noch das äußere Prunkgerüste der früheren Herrlichkeit erhalten, die Freude an einem glänzenden Auftreten und festlichen Leben sogar noch gesteigert. Den Widerschein dieser Zustände zeigen uns Veroneses Werke. In prächtige Marmorkolonnaden verlegt er den Schauplatz der biblischen Gastmähler, wie die Hochzeit zu Kana im Louvre und in Dresden, das Gastmahl im Hause Levis in der Akademie zu Venedig (Fig. 302), das Gastmahl bei



Fig. 301. Mittelgruppe der Kreuzigung. Von Tintoretto.
Venedig, Scuola di S. Rocco.

Simon in Turin und Mailand, und solche Szenen stattet er mit allem Glanze eines vornehmen und reichen Gelages aus. In seinen Frauengestalten liebt er es, durch äußeren Putz die Wirkung der Erscheinung zu erhöhen, und vertauscht die satte, ruhige Schönheit des älteren Typus mit einem bewegteren von pikanten Reizen. Man kann nicht leugnen, daß in manchen Schilderungen der Lebensgenuß viel von seiner Feinheit verloren hat und in das Materielle hinabgezogen ist. Was für Vorbereitungen treffen jetzt die Menschen, um sich einige Stunden miteinander zu vergnügen, und wie geringer Anstalten bedurfte es bei Tizian, um sie Seligkeit atmen zu lassen! Selbst in die Kirchenbilder (S. Sebastiano in Venedig, eine seiner Hauptarbeiten, die ihn seit 1555 zehn Jahre hindurch beschäftigte) dringen ganz überflüssige

profane Züge ein, die nicht aus einem naturfrischen Realismus entspringen, sondern aus dem äußerlichen Streben, den Beschauer zu ergötzen. Auch auf den schönsten Einzelbildern wie der

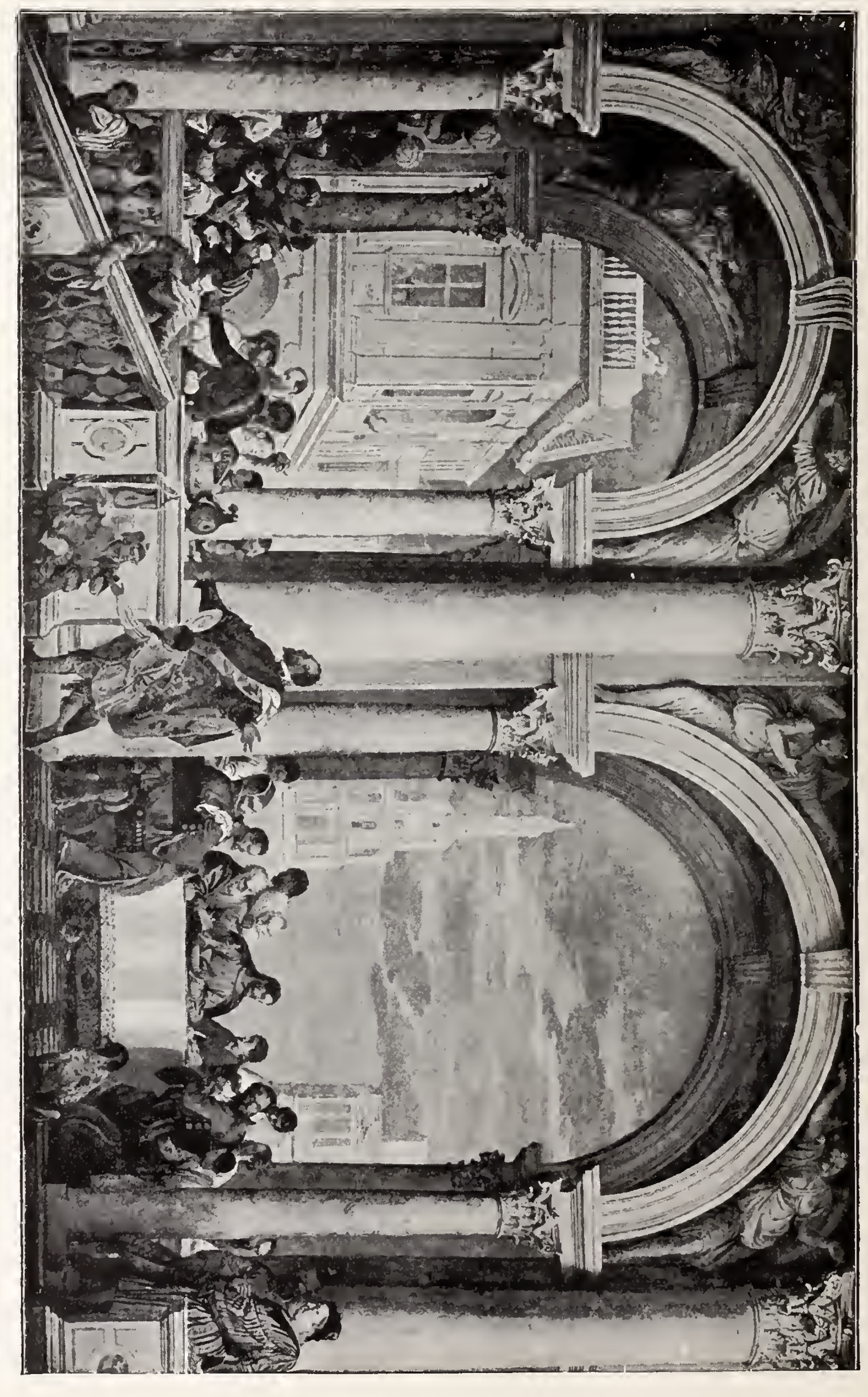


Fig. 302. Das Gastmahl des Levi. Von Paolo Veronese. Venedig, Akademie.
(Rechts ist die dritte Bogenhalle weggelassen.)

Familie des Darius, welche huldigend vor Alexander kniet (Londoner Nationalgalerie), vergißt er nicht, einen Affen anzubringen und die Terrasse über den Arkaden mit neugierigen Menschen zu füllen.

Als charakteristisch für den Meister und seine Richtung muß außer der Scheu vor tiefen Hintergründen die Vorliebe für das Breitbild gelten, die, wie schon bemerkt wurde, den Ansprüchen seiner Kundschaft entgegenkam. Der strenge Aufbau der Gruppen fällt fort, in behaglicher Weise schreiten die vornehm gekleideten, munter lächelnden oder von stolzem Selbstbewußtsein erfüllten Gestalten an uns vorüber. Eins der schönsten Beispiele unter den Empfehlungsbildern dieser Art ist die Madonna des Hauses Cuccina in Dresden. Das dekorative Element herrscht in Veroneses Bildern weit stärker vor als in denen Tizians. Er



Fig. 303. Raub der Europa. Von Paolo Veronese.
Venedig, Dogenpalast (Anticollegio).

fühlte sich daher auch Aufgaben, wie sie ihm im Dogenpalaste (seit 1577) und in der Villa Giacomelli zu Masèr bei Treviso (seit 1566) geboten wurden, am meisten gewachsen. Im Dogenpalaste füllte er Decken und Wände vieler Säle mit ausgedehnten Gemälden historischen, mythologischen und allegorischen Inhaltes, aus denen der Raub der Europa (Fig. 303) und die triumphierende Venezia (Fig. 304) als besonders anziehend hervorragen. Der Villa in Masèr, die von Palladio in einfachsten Verhältnissen erbaut war, verlieh Paolo durch seine Fresken einen leichteren poetischen Schmuck. Man darf hier keine tiefen Gedanken suchen, auch keine vertieften Charaktere. Götter und Göttinnen des Olymps tragen alle echt venezianische Züge, treten auch in Tracht und sonstigem Putz der Gegenwart nahe (s. die Farbentafel).

Aber gerade dadurch und durch allerhand launige Einfälle, z. B. einen Knaben und ein Mädchen, die durch eine Tür zu uns hereinkommen, sowie durch die Durchblicke zwischen Säulen in lachende Landschaften, wird in den ganzen Bilderkreis ein anheimelnder Ton gebracht und das Frostige, das der dekorativen Malerei in der späteren Renaissance leicht anhaftet, mit Glück vermieden.



Fig. 304. Triumphierende Venezia. Von Paolo Veronese. Venedig, Dogenpalast. (Teil eines Deckenbildes im Saale des Großen Rates.)

5. Das Ende der Renaissance.

Nimmt man als Maßstab für das historische Urteil nur den Umfang der Tätigkeit, welche die Künstler eines Zeitalters entfalten und legt man Gewicht auch auf die Meinungen, die sie selbst von ihrem Wirken hegen und offen aussprechen, so scheint im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts das italienische Kunstvermögen durchaus nicht gesunken, trat keineswegs bald nach Raffaels Tode ein Verfall insbesondere der Skulptur und Malerei ein. Was in den Jahren 1530—1570 in Mittelitalien gemeißelt, gegossen und gemalt wurde, übersteigt weit die Summe der Schöpfungen, welche die ältere Renaissancekunst hervorgebracht hat. Unbestritten bleibt, daß die italienische Kunst erst jetzt das höchste Ansehen und mustergültige Bedeutung genoß. Scharen nordischer Künstler gingen alljährlich über die Alpen, um in Italien die wahre Künstlerweihe zu empfangen. Rom wurde zu einer förmlichen Hochschule für die Künstler Europas. Scharen italienischer Künstler zogen wieder nordwärts und verbreiteten hier erfolg=

reich den Ruhm der heimischen Weise. Unbestritten bleiben auch die gute Naturanlage und die tüchtige Schulung zahlreicher Künstler. Wenn sie sich prahlerisch über ihre Vorgänger erheben, so sprechen sie in einem Punkte die Wahrheit aus. Umfangreiche Aufgaben gelingen ihnen rascher, ihre Handfertigkeit hat entschieden gewonnen. Aber gerade an diesem Punkte setzt das Urteil ein, welches über das Zeitalter den Stab bricht und es durchaus gerechtfertigt findet, daß von den zahllosen Werken desselben nur einige wenige in der Erinnerung der Nachwelt leben. Die größere Fertigkeit verlockte zu flüchtigen Arbeiten. Die Künstler gaben sich selten noch die Mühe, gewissenhaft die Natur zu studieren; sie griffen zu den naheliegenden Mustern,



Fig. 305. Reiterstandbild Philipps III. Von Giovanni da Bologna und Pietro Tacca. Madrid.

welche die großen Genossen, voran Michelangelo, ihnen in der bequemsten Weise darboten, und begnügten sich, diese zu wiederholen oder leichthin zu ändern. Kunst wurde auf Kunst gepfropft. Niemals hat aber noch im Laufe der Weltgeschichte eine Kunstrichtung ein kräftiges Leben und eine dauernde Blüte entwickelt, welche sich von der ewig frischen Quelle der Phantasie, von der Natur, entfernt. Da, wo die Künstler gezwungen waren, auf die Natur unmittelbar zurückzugehen, haben sie auch um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts noch Tüchtiges geschaffen. Die Porträtbilder überragen in der Skulptur wie in der Malerei weitaus die Darstellungen aus dem religiösen oder mythologischen Kreise. Sogar die monumentalen Reiterstatuen Cosimos I. in Florenz von Giovanni da Bologna (1594 aufgestellt), und besonders Philipps III. in Madrid, entworfen von Giovanni da Bologna, aber erst von Pietro Tacca († 1650) gegossen (Fig. 305), machen noch einen gewissen Eindruck.

Auch dekorative Werke gelingen meistens vortrefflich. Einzelne Grabmäler und Brunnen gehören zu dem Wirkungsvollsten, was in dieser Gattung geschaffen wurde. Die Fontana delle Tartarughe in Rom, so benannt von den Schildkröten, welche von vier nackten Jünglingen an den Rand der Brunnenschale emporgehoben werden, erschien der Nachwelt Raffaelischen Ursprungs würdig. In Wahrheit ist sie von einem Florentiner, Taddeo Landini, 1585 gemeißelt worden. Auch dafür ist die Erklärung leicht gefunden. Wenn die Künstler nicht bedeutende, inhaltreiche Gestalten anstreben, sondern sich in leichtem Formenspiele ergehen, kommt ihre Unnatur selten zum Vorschein; denn auf diese muß schließlich das Tadelnswerte der ganzen Richtung zurückgeführt werden. Wir empfinden sie überall, wo Stellungen, Bewegungen und Gebärden der Menschen in einer Weise geschildert werden, welche in der Wirklichkeit nicht möglich ist. Der Widerspruch erklärt sich nicht, wie in älteren Zeiten, aus der Ungelenkigkeit der Hand und der mangelhaften Schulung des Auges. Er darf auch nicht verwechselt werden mit der Steigerung des Ausdruckes, mit der allerdings ungewöhnlichen Erhebung des Charakters und der Stimmung zu vollkommener Reinheit, welche den idealen Stil auszeichnet. Die ideale Gestalt steht über der Natur, erscheint aber nicht gegen die Natur geschaffen. Hier dagegen liegt der Widerspruch darin, daß das äußere tumultuarische Treiben notdürftig eine innere Gleichgültigkeit verbirgt. Die Figuren reden viel, aber sie sagen nichts. Die ganze Richtung ist mit einer Deklamation zu vergleichen, welche sich mit dem lauten, zuweilen wohlklingenden Schalle begnügt, den Sinn der Worte aber nicht beachtet. Nur zu geringerem Teile tragen die künstlerischen Persönlichkeiten daran die Schuld. Die Schnellarbeit ließ die Komposition eben nur selten reifen.

Aber auch wenn die Künstler sich mehr Mühe gegeben hätten, würden sie kaum die Frische ihrer Vorgänger erreicht haben. Die Gedankenkreise, in welchen sich die italienische Renaissance bewegte, waren nahezu erschöpft; die künstlerischen Formen, in welchen sie verkörpert wurden, fast alle abgeschliffen. In Italien gelangte keine neue Anschauungsweise zur Herrschaft, wie es diesseits der Alpen geschah. Gewohnheitsmäßig hielt die Phantasie an den alten Vorstellungen fest, ohne sich für diese in früherer Art begeistern zu können. Die Aufbauschung, der äußerliche Aufputz der Formen täuscht uns nicht über die geringe Fülle des Inhaltes. Eine neue Formensprache — die Verwandlung des vorwiegend plastischen Idealismus in einen malerischen Realismus — war nur im Zusammenhange mit einer neuen nationalen Anschauungsweise möglich. Gerade jetzt lockert sich aber die Verbindung der Kunst mit dem Volksboden. Den Beweis dafür liefern der wiederholte Wechsel des Aufenthaltes einzelner Künstler, die Leichtigkeit, mit welcher fremde, nordische Künstler in Italien festen Fuß faßten und Ansehen gewannen, und endlich die hohe Gunst, welche die italienische Kunst an nicht-italienischen Höfen genoß. Sie diente ihnen als unentbehrlicher Schmuck, wie denn überhaupt die italienische Bildung einen internationalen Charakter annahm, nicht wegen ihres Inhaltes, sondern weil sie die äußeren Formen reicher und feiner entwickelt hatte, einen vornehmen Schein an sich trug. Von der Kunst wurde zunächst eine dekorative Wirkung erwartet, sie bot auch kaum eine andere.

Es ist schwer zu sagen, ob die Skulptur oder die Malerei durch die veränderten Verhältnisse eine größere Einbuße erlitten habe. Zieht man die Reliefs an den Sockeln der größeren Denkmale (z. B. jener Reiterstatue Cosimos I. in Florenz) oder an den Prunkaltären in Betracht, so möchte man die stärkste Verwilderung im Gebiete der Skulptur vermuten. Der Sinn für den schönen Ausbau der Komposition, für die symmetrische Gruppierung, für das Maßvolle und Ruhige ist vollständig verloren gegangen; eine malerische Wirkung wird aber durch aufdringliche Betonung der einzelnen Gestalten nicht erreicht. Auf der anderen Seite

erscheinen in den mächtigen religiösen und historischen Gemälden die Flüchtigkeit der Ausführung und die öde Leere der Formen noch auffälliger. Jedenfalls ist die Zahl der beachtenswerten Werke auf dem Gebiete der Skulptur denn doch größer als auf dem der Malerei.

Von Tribolo (S. 186), der noch zum Teil den Spuren des Andrea Sansovino folgt, abgesehen, verdienen auch Benvenuto Cellini (1500—1572) und Guglielmo della Porta († 1570) noch Anerkennung. Cellini hat durch seine zwar prahlerische, aber fesselnde Selbstbiographie dafür gesorgt, daß sein Ruhm in weite Kreise drang. Seine künstlerischen Erfolge waren weder in seiner Heimat, noch in Frankreich, wo er längere Zeit am Hofe Franz' I. Beschäftigung fand, so nachhaltig, wie er sie schildert. Seine Rührigkeit auf den mannigfachsten Gebieten des Kunstbetriebes gewinnt unser Interesse am meisten, der Goldschmied lebt glänzender in der Erinnerung als der eigentliche Bildhauer. Doch hat er in seinem bronzenen Perseus (Loggia de' Lanzi) ein Werk geschaffen, welches die Arbeiten der meisten Zeitgenossen überragt (Fig. 306). Die herb naturalistischen Formen des jugendlichen Helden erinnern an Lieblingstypen des ausgehenden 15. Jahrhunderts und halten sich frei von den leeren Übertreibungen der Manieristen. Auch Guglielmo della Porta tat in seiner sitzenden Statue des Papstes Paul III. auf dessen Grabmale in St. Peter einen glücklichen Griff und verlieh ihr frisches, unmittelbares Leben, wenn er auch sonst vielfach Michelangelos Spuren folgte und wie die ganze späte Renaissance den Glauben hegte, daß die höchste Wirkung eines Kunstwerkes auf kolossalen Verhältnissen beruhe. Die oberflächliche Sucht, Michelangelo nachzuahmen, hatte zu diesem Glauben den Anlaß gegeben. Während aber bei dem Meister die Richtung auf das Große und Mächtige Ausfluß seines persönlichen Geistes ist, beharren die Schüler bei der mechanischen Wiederholung des gewaltigen Formengerüstes.



Fig. 306. Perseus. Bronzestatue von Cellini. Florenz, Loggia de' Lanzi.

In schlimmster Weise suchte Baccio Bandinelli, ein Goldschmiedsohn aus Florenz (1493—1560), mit Michelangelo zu wetteifern. Wenn wir Vasaris Berichten trauen dürfen, war er auch in seinem äußeren Lebenslaufe der Affe Buonarrotis. Jedenfalls plagten ihn Neid und Eifersucht, so lange er lebte, und er fing jedes Werk regelmäßig damit an, daß er nach dem Meister oder, wie er meinte, Nebenbuhler hinüber schielte. An natürlicher Begabung



Fig. 307. Der Neptunsbrunnen in Bologna. Von Giovanni da Bologna.

fehlte es ihm nicht; dies zeigen die Reliefſiguren der Apostel an den Chorschranken im Dome zu Florenz, welche sich durch einfache Wahrheit und Linienschönheit auszeichnen. Auch sonst bemerkt man häufig Spuren technischer Gewandtheit. Seine großen Gruppen, unter welchen die des Herkules mit Cacus auf der Piazza della Signoria in Florenz die bekannteste ist, leiden daran, daß sie gewaltsame Kontraste der Bewegungen ohne jeden inneren Grund, gleichsam um ihrer selbst willen vorführen.

Ein Ausländer trug in der letzten Zeit der Renaissance über die eingeborenen Bildhauer den Sieg davon, der Vlame Jean Boulogne aus Douay (1524—1608), der sich 1553 als Giovanni da Bologna in Florenz niederließ. Er ist ganz italienisch geworden und hat fleißig Michelangelo studiert. Von Hause aus aber eine ruhigere Natur, mit einem klaren Blick und einer sicheren Hand begabt, bleibt er von allen Übertreibungen frei und hält die Grenzen seiner Kunst genauer fest. Auch bewahrt er sich, wie seine Madonnenstatuen zeigen, eine kräftigere Empfindung für das Lebenswahre als alle seine Kunstgenossen. Wirksam in den Umrissen, auch in der Anordnung der einzelnen Teile gut gedacht, ist sein Neptunsbrunnen in Bologna (1567, Fig. 307). Dem kühnen Aufbau der Gruppe des Raubes der Sabinerinnen in der Loggia de' Lanzi (1583) wird man stets Bewunderung zollen, mag auch das verständig Berechnete über das unmittelbar von der Phantasie Eingegebene siegen. Vollends glücklich erfunden ist die Bronzestatue des Merkur, der durch die Luft fliegt, nur mit einem Fuße noch auf einem Windstoße leicht aufruhend, im Museo Nazionale in Florenz (1564, Fig. 308). Um diese Schöpfung durften ihn nicht bloß die unmittelbaren Genossen, sondern die Künstler aller Zeiten beneiden. Giovanni hat in ihr die Schranken der herrschenden Richtung glänzend überwunden und einem antiken Gedanken wirklich neues Leben eingehaucht. In den zahlreichen dekorativen Werken zeigt er sich dagegen als ein Kind seiner Zeit; er liebt das Kolossale und überträgt (als Ornamentist) den älteren grottesken Stil, Masken und phantastische Tiergestalten, in die eigentliche Plastik.



Fig. 308. Merkur.
Bronzestatue von Giovanni da Bologna.
Florenz, Museo Nazionale.

Ein Werk von so lohnendem Werte wie den Merkur Giovannis da Bologna hat die gleichzeitige Malerei nicht geschaffen. Steht man den zahllosen Fresken und Ölgemälden, welche in den Jahren 1530 bis 1570 entstanden, gegenüber, so entdeckt man leicht die Verschwommenheit in der Zeichnung und in der Farbe, den Mangel an individueller Charakteristik, das bald Süßliche bald Leere des Ausdruckes und die Übertreibung in den Bewegungen als gewöhnlich wiederkehrende Merkmale. Mit ihnen verbinden sich eine große technische Fertigkeit, welche zu einem oberflächlichen, hastigen Verfahren verleitete, und eine allgemeine poetische Bildung, welche aber nicht tief genug ging, um vor hohlen Phrasen und seltsamen Einfällen zu schützen.

Auch hier hat die Nachahmung Michelangelos die schlimmsten Früchte getragen und

besonders in Florenz den Kreis, der sich um Andrea del Sarto gesammelt hatte, vollständig gesprengt. Nur die Porträtmalerei treibt noch gesunde Blüten. Auch einzelne Madonnen und heilige Familien halten an der guten Tradition fest. Von den umfangreichen Fresken und mächtigen Altarbildern läßt sich dagegen nur sagen, daß die persönliche Natur des Künstlers, seine besondere Art, das Leben aufzufassen, unter dem Druck der allgemein herrschenden, förmlich Mode gewordenen Richtung gänzlich zurücktritt. Im Grunde sind sich die Schilderungen alle nahe verwandt, mag man auch aus äußerlichen Kennzeichen den verschiedenen Ursprung raten. Es lohnt daher nicht die Mühe, bei den einzelnen Werken zu verweilen; es genügt, wenn wir nur die beliebtesten Meister namhaft machen.

Unter den florentinischen Malern steht neben Giorgio Vasari aus Arezzo (1511—1574), dessen literarischer Ruf die künstlerische Unbedeutenheit decken muß, Angelo Bronzino (um 1502 bis 1572) in erster Linie. Als Porträtmaler wird er mit Recht geschätzt, und auch seine Altarbilder, z. B. sein Christus in der Vorhölle in den Uffizien, zeigen wenigstens in der Zeichnung noch Gewissenhaftigkeit. Das Gefühl für harmonische Farbe ist ihm aber schon ganz abhanden gekommen. In Rom herrschten die Brüder Taddeo (1529—1569) und Federigo Zuccaro (um 1542—1609), der letztere erfreute sich auch außerhalb Roms zahlreicher Gönner. Allmählich trat Michelangelos Einfluß zurück und machte einer gezierten, äußerlichen Anmut und einer gefälligeren Färbung Platz, aber das Seelenlose und Gezwungene blieb. Hier ist besonders Giuseppe Cesari, bekannter als Cavaliere d'Arpino, zu nennen, der in Rom und Neapel zu hohem Ansehen gelangte, und der aus Urbino stammende Federigo Baroccio (1528—1612), ein geschickter Nachempfinder Correggios; nur daß ihm dessen Farbensinn mangelt und der schalkhafte Zug sich niemals bei ihm einstellt.

Will man an einem Beispiele sehen, welchen Umschwung in den Anschauungen und in dem Formensinne wenige Jahrzehnte herbeigeführt haben, so empfiehlt sich dafür der Freskenschmuck im Palazzo Vecchio in Florenz. Sein Schöpfer, Vasari, hat ihn eingehend beschrieben, die Zeitgenossen haben ihn gepriesen und nachgeahmt. Die Ornamente, welche die Felder einrahmen, haben Schwung und Leichtigkeit verloren; zur Groteske treten plattgeschlagene Bänder hinzu, Masken und Fratzen beginnen das zierliche Rankenwerk zu durchbrechen. Die gemalten Giebel über den Türen ahmen die geschweiften Sarkophagdeckel nach, welche an Michelangelos Medizeergräbern vorkommen. Die Bilder selbst zeigen eine seltsame Mischung von platter Naturwahrheit und aufgebauschter Allegorie. Wie aus der Vogelperspektive blickt man auf die Schlachtfelder, Städte, Landschaften hinab, und während im Mittelgrunde sich unzählige winzige Figuren tummeln, prunken im Vordergrunde lebensgroße allegorische, nichtssagende Gestalten. Ein Ton augendienerischer Schmeichelei, gemeiner höfischer Huldigung klingt durch die meisten Schilderungen hindurch. Was hätte wohl Michelangelo gesagt, wenn er gesehen hätte, wie sein Schüler in dem Bilde der Belagerung von Florenz die Feinde der Republik verherrlichte! Ein anderes Beispiel der herrschenden Richtung sind die Martyrbilder in S. Stefano Rotondo in Rom von Niccolo (Roncalli) dalle Pomarance, in welchen ohne jeden tragischen Accent die widerlichsten Greueltaten geschildert werden, die Lust an dem Brutal-Sinnlichen sich plump Luft macht.

Man darf übrigens nicht meinen, daß sich die Kunsttätigkeit auf die großen Städte Rom und Florenz beschränkt hätte. Zahlreiche kleinere besaßen Akademien und beherbergten Künstlergemeinden, welche es an Rührigkeit nicht fehlen ließen, ja häufig eine größere Anhänglichkeit an die alten Überlieferungen bekunden, und da sie nicht in gleichem Maße zur Überhastung der Arbeit, wie namentlich die Römer, verlockt wurden, auch eine gründlichere technische Bildung

bewahrt haben. Solche Lokalschulen mit regem und verhältnismäßig gesundem Kunstbetriebe lernen wir in Mailand, Genua, Cremona, Ferrara und Bologna kennen.

In Mailand nahm die Familie der Procaccini eine herrschende Stellung ein, insbesondere Ercole (geb. 1520, † nach 1591), welcher sich durch die sorgsame Ausführung seiner Gemälde auszeichnete, und sein Sohn Giulio Cesare, beide als glückliche Nachahmer Correggios gerühmt. In Genua hielt gegenüber den zahlreichen flüchtigen Dekorationsmalern Luca Cambiaso (1527—1585) an einem liebenswürdigen, durch heitere Färbung wirksam gehobenen Naturalismus fest. Cremona ist der Sitz der Familie Campi, deren Stammhaupt Galeazzo († 1536) bereits die (älteren) Venezianer studierte, während von den jüngeren Gliedern Giulio († 1572) noch andere Schulen auf sich einwirken ließ, ohne ganz und gar die frische Natürlichkeit darüber einzubüßen. Cremona ist auch der Geburtsort der Sofonisba Anguisciola († 1625) und ihrer fünf malenden Schwestern, mit deren Werken, namentlich Bildnissen, die Kunstgeschichte höflicherweise etwas mehr Umstände macht, als wenn es Männerarbeiten wären, denn dann hätte man sie längst vergessen. Unter den mittleren Städten Italiens kann sich keine einer so rührigen Kunstpflege um 1550 rühmen, wie Bologna. Der Stammbaum der Maler geht hier auf Francia zurück und auf die Raffaelschüler, welche aus Bologna dem großen römischen Meister zuzogen, wie Bagnacavallo und Innocenzo da Imola. Anklänge an Raffael haben sich daher hier länger und kräftiger als in den meisten anderen Schulen erhalten, und ähnliche Auffassungen der Kunst, wie sie sich unter Giulio Romano in Mantua festgesetzt hatten, Wurzel gefaßt. Technisch tüchtig sind alle Meister Bolognas; hervorragend, so daß ihn jüngere Zeitgenossen mit den großen Meistern auf eine Stufe stellten, ist nur der vielseitige Pellegrino Tibaldi (1527—1591), den das Schicksal später nach Spanien führte und der, obwohl er als Schüler Michelangelos galt, doch in der Architektur wie in der Malerei sich maßvoll verhielt und sich in seinen Gemälden einen überraschenden Zug frischer Lebendigkeit wahrte.

Zwei Dinge erregen bei der Betrachtung dieser kleinen Provinzialschulen unsere Aufmerksamkeit: die Kunst vererbt sich in ihnen noch häufig vom Vater auf den Sohn, und der Kunstbetrieb hat noch manchmal einen handwerksmäßigen Zuschnitt. Ihre blühendsten Sitze haben sie in Oberitalien. Die mehr bürgerliche Erziehung begünstigte die technische Tüchtigkeit, die Entfernung von den Hauptstätten der Kunst minderte ihre Abhängigkeit und rettete ihrer Phantasie wenigstens einzelne natürlich wahre Züge. Sie bereiteten den Boden für die Wendung zum Besseren, welche die Malerei in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts nahm, und verhüteten den gänzlichen Verfall der italienischen Kunst.

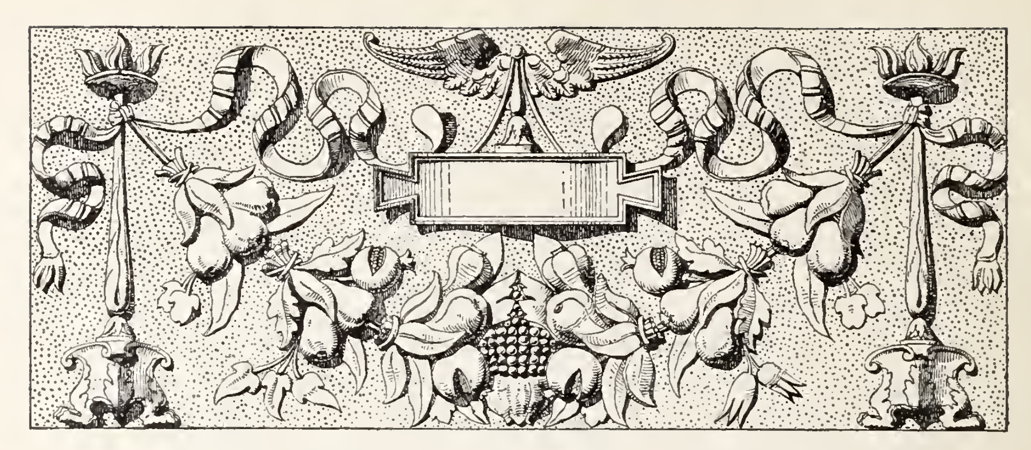


Fig. 309. Geschnitzte Füllung einer Tür von Barile. Rom, Loggien des Vatikans.

D. Das Kunsthandwerk in der italienischen Renaissance.

Überaus beweglich und leicht verschiebbar sind in der italienischen Renaissance die Grenzen zwischen reiner Kunst und Kunsthandwerk. Dem letzteren werden nach der gangbaren Anschauung die dekorativen Aufgaben zugewiesen. Es bewegen sich aber auch die monumentale Architektur und Skulptur insbesondere der Frührenaissance gern in dekorativen Geleisen, und man würde jener nicht wenig von ihrem Reize und ihrer Bedeutung rauben, wollte man das dekorative Element daraus streichen. Die Künstler selbst machten keinen Unterschied zwischen Kunst und Kunsthandwerk, waren auf beiden Gebieten mit gleichem Eifer tätig. Ghiberti, Luca della Robbia, Desiderio da Settignano und noch viele andere Bildhauer spielen auch in der Geschichte der dekorativen Kunst eine große Rolle. Hervorragende Maler beteiligten sich an der Herstellung von Bettstellen und Truhen und schmückten sie mit Bildern (S. 117), ganz zu schweigen von dem Mythus, der den Aufschwung der Töpferei in Urbino an Raffaels Namen knüpft.

Der rege Anteil der Künstler an den Erzeugnissen des Handwerks hat bei diesem das Festhalten an geläuterten Formen zur Folge; insbesondere übt die Architektur einen beherrschenden Einfluß auf die Gestalt und den Schmuck dekorativer Arbeiten aus. Die Altäre, die Grabmäler wiederholen die Glieder der monumentalen Architektur; auch an Gegenständen der Zimmereinrichtung, z. B. Kaminen, können wir die Aufeinanderfolge von Architrav, Fries und Kranzgesims und den in der Architektur beliebten Schmuck der trennenden und verbindenden Glieder: Welle, Perlstab, Zahnschnitt u. s. w. beobachten (Fig. 310). Doch besteht zwischen dem dekorativen Stile der Renaissance und dem der gotischen Periode, der doch auch an der architektonischen Grundlage festhielt, ein tiefgreifender Unterschied. In der gotischen Kunstweise werden auch die einzelnen ornamentalen Motive der Architektur entlehnt, z. B. sämtliche Flächen einer Lade mit Spitzbogen, Maßwerk u. s. w. bedeckt. Die Renaissance trennt an den dekorativen Werken und an Geräten die Teile, die als Glieder gedacht werden können, scharf von den bloßen Füllungen. Soll z. B. eine Wand bekleidet, ein Portal eingerahmt werden (Fig. 36, S. 32), so werden die scheinbar tragenden und lastenden Teile architektonisch gebildet, als Pfeiler, Architrav und Kranzgesimse konstruiert, die Füllungen dagegen als reines Zierwerk

im Flachrelief behandelt, wozu Laub, Ranken, Fruchtschnüre, zuweilen auch Trophäen die beliebtesten Motive bieten (Fig. 309). In der Art und Weise, wie der Raumsinn zu seinem Rechte gelangt, wie schmale und breite, horizontal und vertikal geführte, quadratische oder kreisrunde Flächen in Bezug auf ihre Verzierung unterschieden werden, erkennt man allein, daß Architekten und in der großen monumentalen Kunst geschulte Kräfte auch in der dekorativen Kunst walteten. An Pilastern kommt nur nach oben aufsteigendes und anstrebendes Rankenwerk

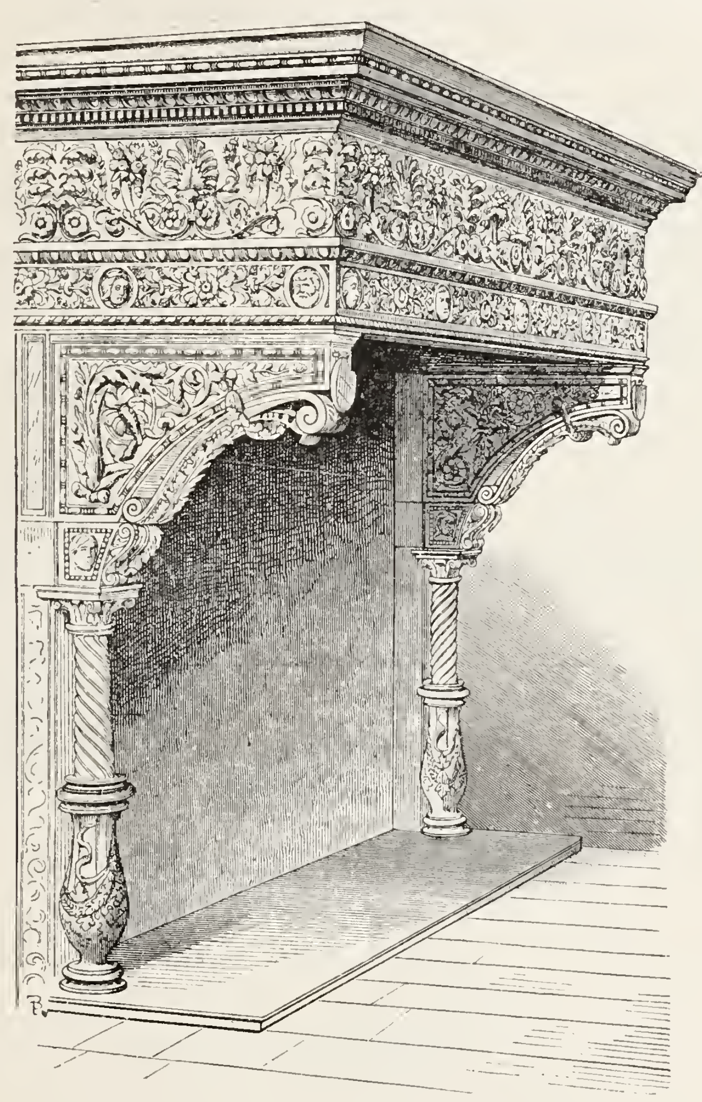


Fig. 310. Marmorkamin. Venedig, Dogenpalast.

zur Verwendung (Fig. 37, S. 33). Häufig entwickelt es sich aus einer Vase oder einem Blattkelche und windet sich in Schlangenlinien in gefälligem Kontraste zu den geraden Leistenlinien in die Höhe. Die Fülle und der Reichtum des Rankenwerkes steht stets mit der Breite des Pilasters im harmonischen Verhältnisse. Die Zieraten an Friesen und Querleisten zeigen schon in ihrem innersten Kerne den horizontal laufenden Zug und können niemals für Vertikalglieder verwertet werden (Fig. 310). Ebenso ist an den Ornamenten der quadratischen Füllungen regelmäßig das Streben wahrzunehmen, die Linienzüge von einem Mittelpunkte ausstrahlen zu lassen und zu den einzelnen Richtungen neutral zu stellen (Fig. 318). Diese Gesetzmäßigkeit

und zugleich die scharfen Kontraste zwischen Hauptgliedern und bloßen Füllungen beobachtet man am häufigsten an den Werken der Frührenaissance. Wir staunen um so mehr über diese organische Ausbildung des Ornamentes, als gerade dafür die Antike nur spärliche Anknüpfungspunkte bot. Durch die strenge Unterordnung unter die architektonischen Gesetze kommt zwar zuweilen etwas Kaltes und Abgemessenes in die Gerätewelt, viel häufiger aber ein vornehmes Wesen und eine wohltuende Ruhe, zumal wenn die Arbeit in edlen Stoffen, z. B. in Marmor, ausgeführt ist. Und unleugbar schwebten den Renaissancekünstlern, auch wenn sie in einem anderen Materiale arbeiteten, Marmormuster vor, und Marmorwerke haben auf den Stil der Renaissancedekoration am mächtigsten eingewirkt.

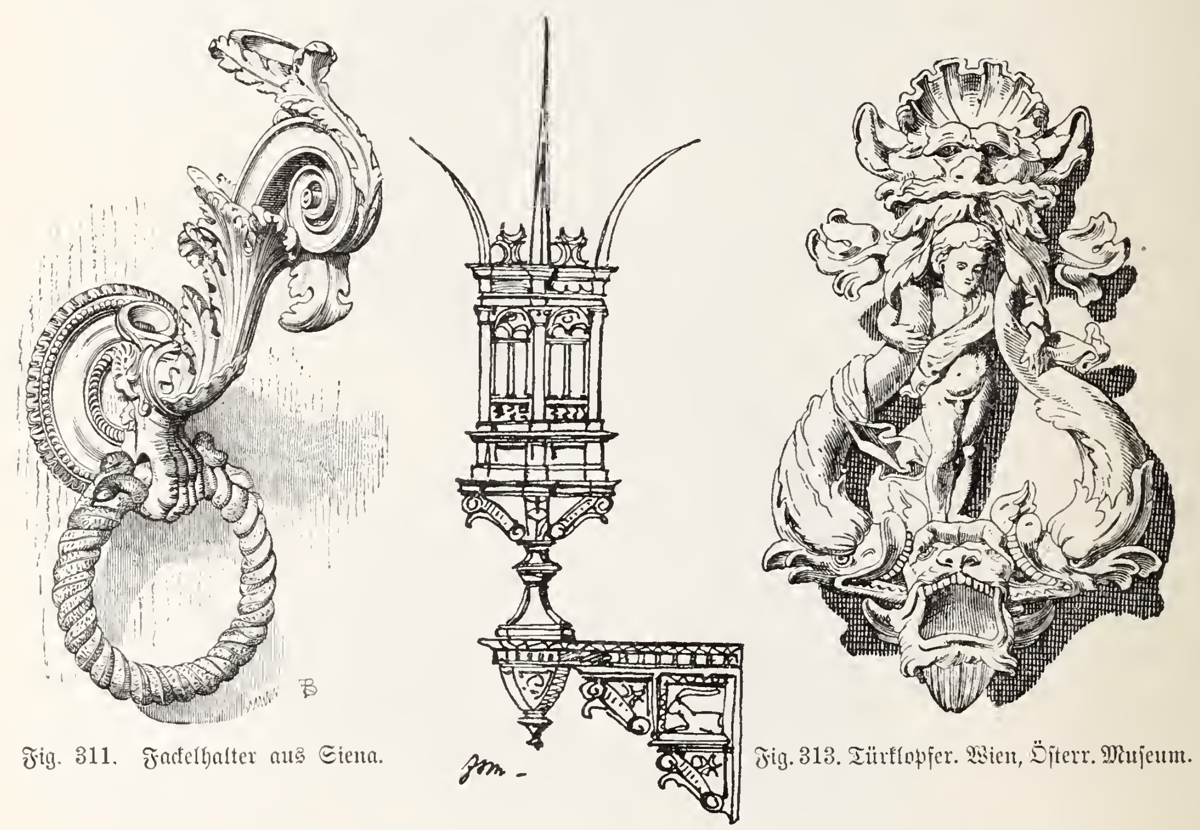


Fig. 311. Fackelhalter aus Siena.

Fig. 312. Laterne vom Palazzo Strozzi in Florenz.

Fig. 313. Türklopfer. Wien, Österr. Museum.

Sowohl die Kirche wie der Palast und das reichere Wohnhaus riefen für Einrichtung und Ausschmückung die Hilfe des Kunsthandwerkes an und beschäftigten in umfassendster Weise alle Zweige der sogenannten Kleinkunst. Doch steht auch die dekorative Kunst die längste Zeit vorwiegend im Dienste der Kirche, ein weiterer Beleg zu der noch immer nicht hinreichend gewürdigten Tatsache, daß die Renaissancekultur sich keineswegs stets schroff und feindselig zu dem Mittelalter stellt, eine ihrer Hauptaufgaben vielmehr darin findet, die überlieferten Gegenstände der Darstellung durch die schöne, kunstreiche Form zu verklären. In den Kirchen sind es die Altäre (der Wandaltar, architektonisch gegliedert, mit Säulen und Giebel, verdrängt allmählich den freistehenden Altar des Mittelalters), Kanzeln (Fig. 96, S. 80), Grabmäler, Ciborien zur Aufbewahrung der Hostien bestimmt, ferner die Taufsteine, Weihwasserbecken, Gitter, das Chorgestühl, die Kandelaber und Leuchter, im Kirchenschatze kostbare Gefäße, Kleinodien, Prachtgewänder, welche Marmor-, Metall- und Holzarbeitern sowie Stickern lohnende Aufgaben darbieten.

Ehe wir noch die Paläste der Renaissancezeit betreten, begrüßen uns bereits anziehende Proben der Kunstfreude, welche in der Renaissance auch über die gewöhnlichsten Gegenstände des praktischen Gebrauches einen idealen Schimmer warf: die außen am Erdgeschoß angebrachten Fackelhalter (Fig. 311), Laternen und Türklopfer. Unter den Laternen haben die vier von einem gesuchten und schwer zu behandelnden Kunstschlosser mit dem Beinamen Caparra (von dem ohne Handgeld nichts zu erlangen war) geschmiedeten Ecklaternen des Palazzo Strozzi den größten Ruf (Fig. 312). Aus Schmiedeeisen wurden anfangs auch die Türringe und Türklopfer gebildet, diese später aber aus Bronze gegossen. Ferrara, Bologna und Venedig sind die Heimat reich geschmückter Türklopfer; der am Palazzo Pisani in Venedig mit dem Bilde Neptuns auf dem Mittelschilde wird mit Recht als ein hervorragendes Kunstwerk gepriesen. So unbedeutend an sich ein solcher Türklopfer sein mag, so genügt er doch, um die eigentümlichen Vorzüge der Renaissancephantasie erkennen zu lassen. Sie duldet keine tote Form, haucht vielmehr jedem Gerät ein eigenes Leben ein, so aber, daß die Bewegung der lebendigen Gestalten sich den Linien der zweckmäßigen Sache eng anschmiegt. Der Türklopfer ist aus dem einfachen Ringe hervorgegangen. Der bequemeren Handhabung wegen empfing der Ring eine ovale, nach oben leise zugespitzte Form, so daß das Gewicht mit dem Umfange nach unten zunimmt. Die krummen Seitenlinien verwandelt die Phantasie in Delphine, Drachen, Sirenen, welche sich verschlingen; die Mitte wird durch Löwenköpfe geschmückt, das innere Feld durch eine Figur ausgefüllt (Fig. 313). Monumentaler Sinn verklärt den toten Gegenstand.

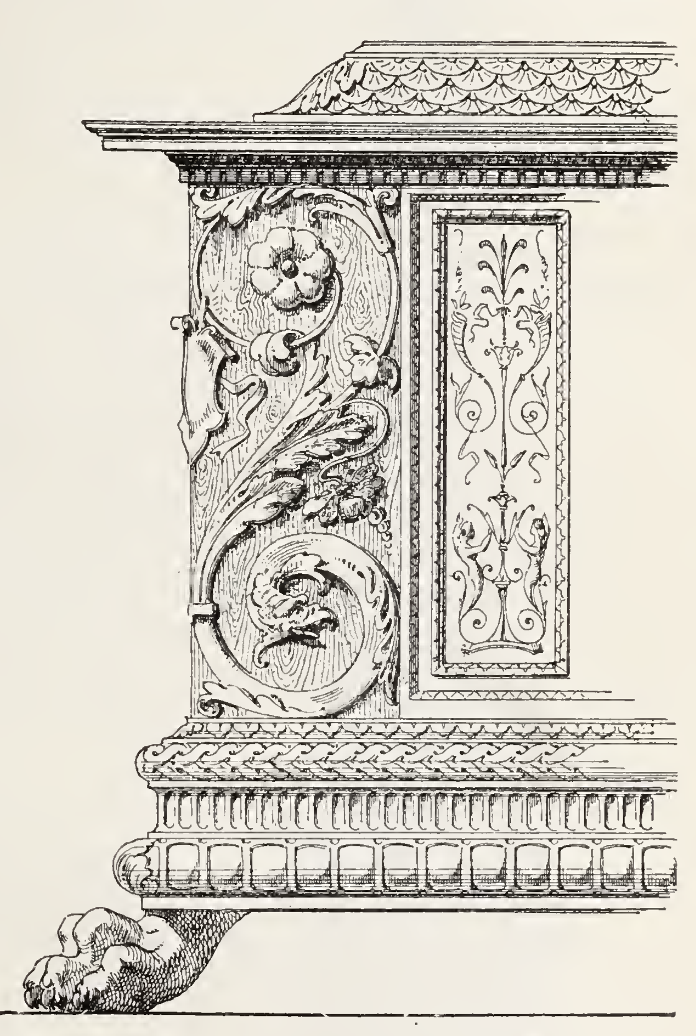


Fig. 314. Geschnitzte Truhe. Florenz, Museo Nazionale.

Von demselben Sinne angehaucht erscheinen auch die Möbel in den inneren Palasträumen. Denn nur die Wohnungen der Vornehmen, nicht die Häuser des schlichten, kleinen Bürgers erfreuten sich in Italien eines künstlerischen Schmuckes. In den Prachtbetten und Prachttruhen (Fig. 314) gipfelt die Ausstattung der Wohnräume. Namentlich die Prachttruhen, geschnitzt, vergoldet, bemalt, boten Bildhauern und Malern reiche Beschäftigung. Uns Nachgeborenen erscheint das Heranziehen bedeutender Künstler zur Herstellung gewöhnlichen Hausrates zuweilen als eine Verschwendung künstlerischer Kraft. In Wahrheit haben wir darin nur eine Äußerung des hoch entwickelten Formensinnes zu erkennen, welcher der Renaissance-



Fig. 315. Bronzekandelaber von Riccio. Padua, Santo.

periode eigentümlich ist. Bedenklicher ist schon die Tatsache, daß an einzelnen Fürstenhöfen Kassetten oder kleine Altarbilder mit Reliefs aus wohlriechendem Muskatteige (pasta da odore) geschmückt wurden. Hier droht bereits die Genußfreude in falsche Bahnen einzulenken. Die Prachtmöbel bestimmten nicht ausschließlich den glänzenden Eindruck der Gemächer; auch die textile Kunst wurde gern zur Dekoration herangezogen. Teppiche an den Wänden, goldgestickte Decken und Kissen über den Bettstellen, Seidendecken über den Tischen werden in den Schilderungen der Prunkzimmer häufig angeführt.

Wie zu allen Zeiten, so stand auch in der Renaissance die Erzarbeit in höchstem Ansehen. Die Technik des Erzgusses, auch durch die Kanonengießereien gefördert, gelangte rasch, besonders in Oberitalien, zur Vollendung und gestattete der Phantasie des Bildners die freieste Bewegung. Für die wichtigste Gattung der Bronzewerke, für die Kandelaber, boten nicht die antiken Bronzeleuchter, die auf den Stab zurückgehen, sondern die massigen ausgebauchten Marmorkandelaber das Vorbild. Die vasenartige Ausbauchung und Einziehung und der reiche Blätterschmuck weisen auf Steinmuster hin. Oberitalien ist besonders reich an Bronzekandelabern, und hier ist wieder der schon (S. 86) erwähnte Kandelaber des Andrea Riccio in der Antoniuskirche in Padua das glänzendste Werk (Fig. 315). In fünf deutlich für das Auge getrennten Abteilungen steigt er sich verjüngend in die Höhe, indem er zugleich aus der Würfelform allmählich in die Rundform übergeht. Durch sitzende Figuren und Masken werden die Ecken belebt, die Übergänge vermittelt. Ein beschränkteres Maß des figürlichen Schmuckes in den vielen Feldern, eine minder schroffe Scheidung der einzelnen Abteilungen hätte das glänzendste Werk in ein vollendetes verwandelt. Einfachere Kandelaber und Leuchter, wie z. B. die der Certosa zu Pavia, sind in ihren Formen organischer entwickelt.

Wie die Bronzewerke häufig in das Gebiet der Marmorarbeit übergreifen, so daß sie sich nicht in den Formen, sondern nur in dem Materiale von dieser unterscheiden, so berühren sich wieder Erz- und Goldschmiedearbeiten auf das engste. Waren doch



Majolikaschale aus Urbino.

Nach dem Werke über die Sammlung Spitzer.

Zu Springer, Kunstgeschichte Bd. III.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau



Erzgießer und Goldschmiede häufig in einer Person vereinigt, und konnten doch die letzteren bei der Anfertigung zahlreicher Gegenstände, wie der Becken, Schalen, Gefäße (Lavori di grosseria), der Gießkunst nicht entbehren. Vasaris Wort, der rechte Goldschmied müsse auch ein vortrefflicher Zeichner sein und sich auf die Reliefkunst verstehen, klärt uns über die eigentümlichen Vorzüge der italienischen Goldschmiedewerke am besten auf. In den rein technischen Vorgängen überragen sie keineswegs die Meister anderer Länder; auch in der farbigen Pracht stehen z. B. deutsche Goldschmiedearbeiten den italienischen keineswegs nach. Wohl aber zeichnen sich diese in der Regel durch geläuterte künstlerische Formen und durch richtigere Zeichnung aus. Auch an Phantasiereichtum fehlt es den italienischen Goldschmieden nicht. Welche wunderbaren, mannigfachen Formen verstehen sie den Henkeln ihrer Gießkannen und Schalen zu verleihen, wie sinnig wissen sie die Lippe der Kanne bald als Palmblatt, bald als Diadem, wenn der oberste eingezogene Teil einen Kopf bildet, zu gestalten!



Fig. 316. Salzfaß von Benvenuto Cellini. Wien, k. k. Hofmuseum.

Für die Renaissance besonders charakteristisch sind solche Goldschmiedearbeiten, in denen sich die Phantasie des Künstlers, losgelöst von den streng architektonischen Regeln, in üppigen Bildungen von Pflanzen- und Tierformen ergeht, diese zum Schmucke von Gefäßen und Geräten verwendet und dabei die plastische und malerische Wirkung vereinigt. Edelsteine und Halbedelsteine, wie Achat, Jaspis, Lapis Lazuli, selbst Seemuscheln werden nach Farbe und Form in lebendige, sinnreiche Gestalten umgewandelt, alle Teile des Gefäßes, auch Henkel, Fuß und Griff aufs reichste dekorativ durchgebildet. Das berühmteste Beispiel dieser Art ist das Salzfaß Benvenuto Cellinis (Fig. 316), jetzt in der kaiserlichen Schatzkammer in Wien. Auf einem ovalen Untersatze sehen wir den Meeresgott dargestellt mit einem Schiffe als Salzfaß; ihm gegenüber die Erde mit einem Tempel zur Seite, welcher das Gewürz in sich aufnehmen sollte; ringsum aber sind Land- und Seetiere, Fische und Muscheln angebracht. Dies Salzfaß ist die einzige vollkommen beglaubigte Schöpfung des Meisters. Die anderen Werke, welche er in seiner Lebensbeschreibung erwähnt, sind zu Grunde gegangen, wie die Schließe des päpstlichen

Pluviales, oder doch nicht mehr mit Sicherheit unter den erhaltenen Schätzen nachzuweisen. In den verschiedensten Zweigen seiner Kunst entfaltete er seine Geschicklichkeit. Er gab antiken Gemmen reiche Einfassungen, goß, ziselierte und emaillierte Kannen, Becken und Schalen, machte Ohrgehänge oder Ringe, schmiedete Rüstungen und verband damit bekanntlich noch eine rege Tätigkeit als Bildhauer. Benvenuto Cellini hat durch seinen Ruhm fast alle anderen Goldschmiede Italiens in den Hintergrund gedrängt, so daß nicht nur die besten Werke auf seinen Namen geschrieben werden, sondern die ganze Weise dieser Arbeit als Cellini-Stil bezeichnet wird. Doch hatte er eine stattliche Reihe von Nebenbuhlern, wie den Meister der berühmten Farnesischen Kassette in Neapel, Bernardo da Castelbolognese (Fig. 317). Alle an seinen Werken wahrnehmbaren technischen Vorgänge waren schon früher geübt worden, insbesondere



Fig. 317. Die Farnesische Kassette. Neapel, Museo Nazionale.

auch die Emailmalerei, welche in der Renaissanceperiode einen neuen Charakter bekam. An die Stelle des mittelalterlichen Gruben- und Zellenemails trat das Reliefemail (émail translucide sur relief). Ein ganz flaches Relief wird auf der Platte mit Hilfe von Grabstichel und feinstem Meißel hergestellt, darüber die Emailfarbe mehr oder weniger dünn aufgetragen, so daß unter der durchscheinenden Farbe die Ziselierung sichtbar bleibt, das Relief koloriert erscheint.

Die Arbeiten in Holz fallen teils in das Gebiet der Plastik, teils in den Kreis der Malerei. Die Holzschnitzerei zeichnet sich vor allem dadurch aus, daß sie zwar die architektonischen Gesetze befolgt, sich aber nicht auf die unmittelbare Nachahmung fertiger Bauten einläßt. Rahmenwerk, Füllungen und Felder spielen die Hauptrolle. Ein Prachtwerk der Holzskulptur sind die Türen der Vatikanischen Loggien, unter Clemens VII. gearbeitet (Fig. 309), die ebenso wie die Holzschnitzereien in den Stanzen von dem bereits (S. 74) erwähnten

Giovanni Barile aus Siena herrühren. Neben Siena und Florenz war Venedig ein Hauptsitz der Holzschnitzerei. Mit ihr wetteifert die eingelegte Arbeit (Intarsia) an Schönheit und Bedeutung. Sie wurde vorzugsweise in der Lombardei geübt und von Klosterbrüdern, denen diese viel Geduld erfordernde Arbeit zusagte, gepflegt. Von einfachen Ranken oder Arabesken bis zur Nachbildung unbelebter und belebter Gegenstände, wie Musikinstrumente,



Fig. 318. Geschnitzte Türfüllung von Barile. Rom, Loggien des Vatikans.

Trophäen und Vögel, kann man die Gegenstände verfolgen. Selbst Architekturen, perspektivische Ansichten und historische Szenen wurden in eingelegter Arbeit wiedergegeben. Für solche Werke genügte der einfache Gegensatz heller eingelegter Zeichnung auf dunklem Grunde nicht. Die Hölzer wurden gebeizt und gefärbt, um die verschiedensten Mitteltöne wiederzugeben. Chorstühle, Schränke und Türen wurden am häufigsten mit Intarsien in den Feldern geschmückt, und mit eingelegter Arbeit wurde dann oft auch die geschnitzte verbunden. Im 15. Jahrhundert zählte die Kunst der Intarsien die berühmtesten Namen unter ihren Vertretern, wie Brunelleschi und Giuliano da Majano; im Cinquecento sind es vorzugsweise Dominikaner, wie Fra Giovanni da Verona, Fra Damiano da Bergamo u. a., mit deren Namen die vollendetsten Werke in eingelegter Arbeit verbunden werden.

Glänzend bildet die italienische Renaissance die Kunsttöpferei aus, welche im Mittelalter unter den abendländischen Völkern in Verfall geraten war und nur im Oriente sich teils erhalten, teils fortentwickelt hatte. Die farbige Dekoration mit Blumen und Arabesken spielt in der persischen und arabischen Keramik eine Hauptrolle. Dagegen erscheint der Aufbau der Gefäße, ihre plastische Form, namentlich im Vergleich mit der Antike, dürftig ausgebildet. Auch die am weitesten nach dem Westen vorgedrungenen Mauren in Spanien pflegten mit großem Erfolge diesen Kunstzweig und verstanden sich trefflich auf die Anfertigung glasierter Tonwaren, deren Ornamente, meist Blattwerk auf weißlichem Grunde, gegen das Licht gehalten einen metallischen, gelb-rötlichen Glanz zeigen. Ein Hauptsitz der spanisch-maurischen Töpferei scheint auf einer der balearischen Inseln, Majorka, bestanden und die Vorliebe für ähnliche Produkte sich im Laufe des 15. Jahrhunderts von hier nach Italien verpflanzt zu haben. Darauf deutet der in Italien übliche Name „Majoliken" hin. In Italien hatte bereits Luca della Robbia in Florenz die undurchsichtige weiße Zinnglasur erfunden, seine Kunst aber vorwiegend im Interesse der architektonischen Dekoration und der Plastik verwendet. Die wahre Heimat der italienischen Majoliken, der bemalten, zinnglasierten Schüsseln, Kannen, Vasen u. s. w. ist das umbrische Land, wo sich eine Reihe fruchtbarer Werkstätten erhoben. Wir zählen die wichtigsten auf: Deruta bei Perugia, Faenza, wonach die Majoliken auch Fayencen benannt wurden, Gubbio, Pesaro, Urbino, Casteldurante. Auch Cafaggiolo in Toskana und Ferrara erfreuten sich eines großen Ruhmes.

Die beste Zeit der Majoliken ist die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die großen Kriegskosten hatten den Hausschatz der Fürsten geleert, zur Veräußerung des Silbergerätes, des Tafelgeschirres gezwungen. An dessen Stelle traten die Produkte der Keramik, welche selbstverständlich, sobald sie in die Nähe der Höfe gerückt waren, einen weiteren künstlerischen Schmuck empfingen, den Charakter des einfachen Hausrates verloren. Anfangs begnügte man sich mit aufgemalten Arabesken, hielt die Dekoration hell auf farbigem, blauem oder gelbem Grunde; später wagte man sich an die Reproduktion von Gemälden, dekorierte farbig auf hellem Grunde und lernte der Glasur einen metallischen, fast rubinartigen Glanz zu verleihen. Dies verstand am besten Maestro Giorgio oder Giorgio Andreoli († um 1525) aus Pavia, der sich mit zwei Brüdern in Gubbio niedergelassen hatte, und in dessen Werkstätte, wie es scheint, anderwärts gefertigte Tonwaren gebracht wurden, damit er sie mit Rubinglanz versehe. Mit den Majoliken aus Urbino sind die Namen Xanto Avello aus Rovigo (bis 1542) und Orazio Fontana verknüpft. Die Majoliken sind überwiegend Prunkgefäße, nicht für den häuslichen Gebrauch bestimmt. Zu Liebesgeschenken waren wahrscheinlich die Schüsseln bestimmt, auf deren innerer Fläche ein ideales Frauenbild mit der Beischrift: Cintia bella, Beatrice diva u. s. w. gemalt ist. Durch die plastische Dekoration sind wieder andere Gefäße, z. B. Kannen, ausgezeichnet und schon dadurch aus dem Kreise des gewöhnlichen Hausrates herausgehoben. Der malerische Schmuck wagt sich in der späteren Zeit an die Wiedergabe größerer Kompositionen; Kupferstiche nach Raffael, selbständig erfundene Zeichnungen, insbesondere Battista Francos, werden häufig als Vorbilder benutzt. Die Farbenwahl bleibt aber stets beschränkt, da den Majoliken nun einmal ein dekorativer Charakter innewohnt. Aus diesem Grunde verdienen Gefäße mit rein ornamentalem Schmucke den Vorzug vor solchen mit figürlichen Darstellungen. Bei diesen ist der Widerstreit zwischen der in der dekorativen Malerei berechtigten, ja sogar geforderten konventionellen Färbung und der Naturwahrheit, welche historische Szenen oder Porträts erheischen, unvermeidlich.

Den Erzeugnissen der Keramik stehen die Werke der Glaserkunst nahe. Auch in dieser hatte es bereits die Antike zu einer erstaunlichen Fertigkeit gebracht, in der Nachahmung von

Edelsteinen und Kameen durch Glasfluß, in der Herstellung leichter, durchsichtiger, mit Glasnetzen übersponnener Gläser Vollendetes geleistet. Die Byzantiner wurden die Erben des Altertums und versorgten die ganze Welt mit farbigen emaillierten Gläsern. Von byzantinischen Glasarbeitern wurde die Kunst nach Venedig gebracht und hier wegen der drohenden Feuersgefahr auf der Insel Murano lokalisiert. In der Herstellung farbiger Gläser blieb Venedig hinter dem Oriente zurück, dagegen zeichnen sich venezianische Gläser durch eine andere Eigenschaft aus. Das scheinbar körperlose, dehnbare und biegsame Wesen des Glases wird darin zu höchster Wirkung gebracht. Ihre Millefiori- und Filigrangläser galten lange Zeit für unnachahmbar. Sie verstanden z. B. Fäden verschiedenfarbigen Glases so zusammenzuschmelzen, daß sie Form, Farbe und gegenseitige Lage beibehielten und spiralförmig gedreht werden konnten. Auch in der kecken, phantastischen Form, welche sie den Henkeln und Füßen gaben, kam die eigentliche Natur des Glases reizvoll zur Geltung.

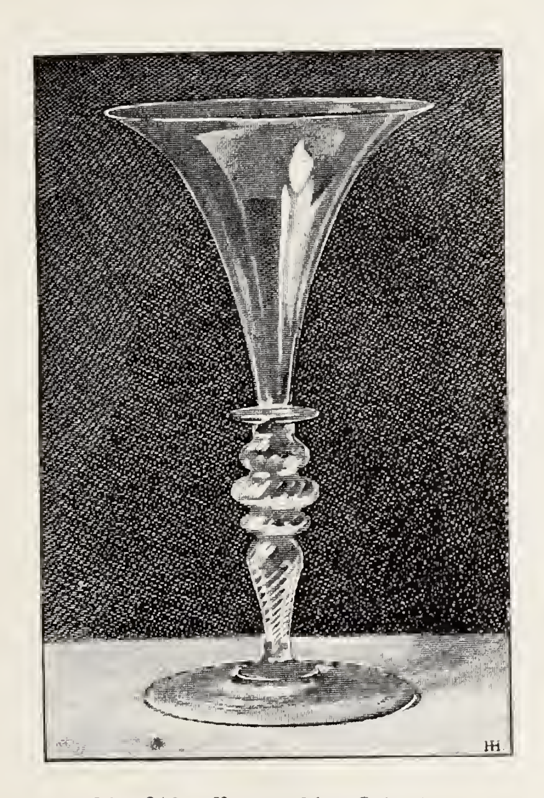


Fig. 319. Venzianisches Kelchglas.

Register der Künstlernamen.

Ortsregister

mit Ausschluss der Museen, öffentlichen und privaten Sammlungen.

Ein beigefügtes Sternchen weist auf eine bezügliche Abbildung (bei Architekturen Ansicht, Grundriß, Schnitt oder Detail) hin.





